MAIN

780.4 S733m v.2 69-18046
Spain. Consejo Superior De
Investigaciones Cientificas
Miscel... Monsenor
Higin...

780.4 S733m v.2 69-18046
Spain. Consejo Superior De
Investigaciones Cientificas
Miscelanea En Homenaje A Monsenor

MAIN

kansas city public library
kansas city, missouri

Books will be issued only
on presentation of library card.
Please report lost cards and
change of residence promptly.
Card holders are responsible for
all books, records, films, pictures
or other library materials
checked out on their cards.

1054 + 16 = 1070

KANSAS CITY, MO. PUBLIC LIBRARY
0 0001 4513220 5

DATE DUE

MISCELÁNEA EN HOMENAJE A MONS. HIGINIO ANGLÉS

MISCELÁNEA

EN HOMENAJE A MONSEÑOR

HIGINIO ANGLÉS

Volumen II

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

BARCELONA

1958-1961

DEPÓSITO LEGAL, B. 3112 - 1961

Imprenta-Escuela de la Casa Provincial de Caridad - Montalegre, 5 - BARCELONA

TRES FUNDACIONS LITÚRGIQUES MONTSERRATINES

El duc de Cardona, empès per la seva fervent devoció envers Santa Maria de Montserrat i el seu monestir, de Madrid estant, el dia 9 de febrer de 1669, establia la institució d'una solemne missa matutina cantada, i d'un respons, també solemnement cantat després del sant sacrifici de la missa, amb la lletania a Nostra Senyora, a celebrar a l'altar major d'aquell santuari, que cantarien els religiosos i escolanets de la comunitat montserratina. I instituia que a la tarda, acabades les Completes, es cantessin la Salve i els Goigs de consuetud. A més d'aquesta fundació litúrgica, n'instaurava una altra, per tal que de dia i de nit cremessin quatre ciris de cera blanca davant de la imatge de la Santíssima Verge Bruna.

Dies més tard — el 18 —, fra Lluís Montserrat, abat del monestir i els monjos comunitaris, reunits en assemblea capitular, acordaren d'acceptar les esmentades fundacions, amb les mateixes condicions establertes en la propdita acta fundacional (doc. 1).

A la filial predilecció envers el monestir de Santa Maria de Montserrat, patentitzada per Francesc d'Erill, Bournonville, Perapertusa, Vilademany i de Cruïlles, Marquès de Rupit i Vescomte de Joc, es deu la institució i fundació perpètua, en l'esmentada església conventual, del recitat públic diari del Santíssim Rosari per part de l'Escolania del nou monestir, al capvespre, després del toc de la Salutació Angèlica o de les Tres Avemaries, d'acord amb les condicions establertes en l'escriptura de poders atorgats pel prior i Comunitat Montserratina, a 11 de febrer de 1699, a favor del monjo profés Pare Feliu Romaneda, facultant-lo expressament per formalitzar la corresponent escriptura de fundació i dotació (doc. 2).

Per fi, a la nostra Ciutat Comtal, a 23 del següent mes de març, l'acta de l'esmentada institució fou signada per tan noble senyor i pel re-

KANSAS CITY (MO.) PUBLIC LIBRAR
13,80 6918046

presentant autoritzat del Convent Montserratí. Advertim que en aquest document expressament es declara que la recitació del Sant Rosari la precediria, a cada desena, la lectura prèvia dels Misteris a meditar, i que tal pràctica pietosa començaria després del cant o recitat de l'oració de la Salve Regina o dels Set Goigs de la Verge Maria, que era tradicional costum de cantar totes les nits en l'esmentada església de Santa Maria de Montserrat (doc. 3).

La tercera fundació litúrgica montserratina, instituïda pel fervent devot de la Santíssima Verge Maria de Montserrat, Bernat Antoni de Rocaberti, vescomte de Rocaberti, per tal d'incrementar el seu major culte i veneració, autoritzà al seu apoderat general, Marian Bransi y Pérez de Arregui, per a firmar, en el seu nom i representació, la corresponent escriptura fundacional, en la qual s'exposen els pietosos desigs de tant piadós i noble senyor, d'instituir i fundar perpètuament en l'església i santuari del monestir de Santa Maria de Montserrat de la Muntanya :

1. Una missa solemne amb assistència de diaca i sots-diaca, i música completa, celebradora cada any, a l'altar de la Immaculada Concepció d'quell temple montserratí.

2. El cant dels Goigs de la Verge Nostra Senyora i una Salve, també amb música complerta, el dissabte immediat antecedent.

3. El cant dels Goigs i Salve a la tarda de la mateixa Dominica, tal com es disposa en l'anterior apartat.

4. La celebració de la processó fora del temple a la tarda de tots els diumenges de l'any, cantant dos escolanets el Rosari, amb assistència del Pare monjo administrador de la fundació del Rosari, acompanyant el pendó de la Verge amb dos ciris encesos, que presidiria la comitiva processional. L'acabament del Rosari cantat es faria davant de l'altar major o a la capella de la Immaculada Concepció. En cas d'impediment, la pietosa comitiva recorreria l'interior del temple. Es preveu que el nomenament del monjo administrador de la fundació del Rosari seria a beneplàcit de l'abat, l'elecció del qual sempre recauria en un dels quatre monjos penitenciers, o millor dit, coneguts com a confessors de reixa.

5. La mateixa processó i Rosari, a més de celebrar-se tots els diumenges, també es practicaria en les vint-i-cinc festivitats que s'assenyalen, amb més solemnitat amb música de vuit escolans, amb la condició que la componguin dos tiples, una contralt, un tenor, dos violins i dos baxons.

Per si s'esdevenia la contingència que, per algun particular motiu, la processó solemne amb música no es pogués celebrar en alguna de les vint-i-cinc festivitats assenyalades, s'hauria de conmutar per una altra jornada, a judici i elecció de l'administrador de la Pia Fundació Rosariana.

Es disposa també que els diumenges en que se celebrés el Rosari solemne amb major música, cessés l'obligació de cantar l'altre Rosari instituït per a tots els diumenges regulars de l'any.

Es fixen després las corresponents dotacions de renda i diferents pactes, entre aquests, el relatiu a l'obligació que contrauria el mestre d'escolans d'instruir aquests per resar i cantar el Rosari, i de variar algunes vegades a l'any la seva composició, per tal d'excitar més la devoció i concurrència dels piadosos devots del sant Rosari.

A l'acabament de l'esmentada acta fundacional es troba transcrita l'acceptació de l'esmentada Pia Institució, per part de l'abat i dels religiosos comunitaris montserratins, els quals signaren al peu del memorial o reglament de la susdita institució litúrgica montserratina (doc. 4).

1

18 febrero 1669.

«*Dicto die lune 18 februarii 1669 in monasterio Beate Marie Montisserrati, ordinis Sancti Benedicti de Observancia. Diocesis Barcinone.*

Instrumentum acceptationis institutionis facte per excellentissimum dominum Ducem Cardone in ecclesie monasterii Beate Marie de Montserrato, ordinis Divi Benedicti, de Observantia, de missa matutina solemni cum letania et responso et de quatuor cereis cere albe qui ardere debent diei noctuque perpetuo ante imaginem Sacratissime Virginis, quod est firmatum per admodum illustres abbatem et conventum dicti monasterii ordinatum in lingua castellana. Est in libro comuni.

Testes sunt ibidem.»

«*Die .XVIII. mensis februarii anno a Nativitate Domini. M.D.C.LXVIIII, in monasterio beate Marie de Monte Serrato.*

In Dei nomine. Amen. Sepan quantos esta escriptura de aceptación vieren y leyeren como nosotros don fray Luis Monserrat, por la gracia de Dios, abad del insigne monasterio y real casa de Nuestra Senyora de Monserrate, del orden de San Benito de observancia; fray Francisco Mambla, fray Alonso Melondas, prior; fray Anselmo de Ribero, suprior; fray

Jayme Marti, fray Plácido Cavardos, fray Josep Capallades, fray Juan Serarols, fray Juan Romanyá, fray Mateo Valldovinos, fray Benito Marcas, fray Andrés Pera, fray Alonso Forment, fray Juan Simó, fray Gerónimo Vidal, fray Pedro Berart, fray Benito Costa, fray Jaume Mauri, fray Francisco Cases, fray Joseph Presas, fray Domingo Serrach, fray Francisco Albiá, fray Plácido Metje, fray Mauro Crespo, fray Antonio Dias, fray Juan de Miranda, fray Juan de Tribaldos, fray Barnardo Morales, fray Benito Soler, fray Joan Vilomara, fray Joseph Eisaguirra, fray Anselmo Blanch, fray Jaime Ramoneda, fray Alonso Monsalvo, fray Miquel Vivas, fray Gregorio del Oyo, fray Diego Solá, fray Mauro Arguellas, fray Bernardo Velas, fray Jaime Cortada, fray Gaspar de Paredes, fray Juan Bustamante, fray Isidro Jordi, fray Francisco Vilallobos, fray Pedro Dias, fray Estevan Castro Viejo, fray Emanuel Montalvo, fray Francisco Garcia, fray Andrés Nabot, fray Francisco Roca, fray Francisco Resplans, fray Plácido Torner, fray Joseph Salas, fray Andrés Folch, fray Mauro García, fray Abdon Canal, fray Francisco Ruiz y fray Mateo Riquer, todos monjes professos del dicho monasterio y casa de Monserrate, convocados y congregados de mandamiento del dicho nuestro padre abad a son de campana tañida en la Sala capitular del dicho nuestro monasterio, nombrada de la Colación, como es de costumbre, adonde por estas y otras cosas y negocios del dicho monasterio y convento nos solemos convocar y congregar, como a mayor y más sana parte, y más que las dos partes de los monjes y religiosos professos del dicho monasterio y convento, havida razón y respeto a los ausentes, presentes, enfermos, impedidos y otros que en esta convocación y congregación no han podido entrevenir, el abad y convento de los religiosos y monjes del dicho monasterio representando, estando convocados capitularmente en cabildo en la forma acostumbrada.

Por quanto el excelentísimo señor don Luis Raymundo Folch de Cardona y Aragón olim Fernandes de Córdova, duque de Cardona y de Segorbe, marqués de Comares y de Pallars, conde de Empurias y de Pradas, viceconde de Villamur, señor de la ciudad de Solsona y de las baronías de Entença, Conca de Odena, Arbeca, Juneda y Oriola, etc., en remissión de sus culpas y pecados y en beneficio y sufragio de la ánima de su excelencia y de la excelentísima señora dona Mariana de Sandoval, su primera mujer, duquesa que fué de Lerma y de la excelentísima señora dona Maria Theresa de Benavides, su segunda mujer, oy duquesa de Segorbe y Cardona y demás por las quales su excelencia está obligada rogar a Dios, con escriptura pública que passó ante Antonio Gómez, escrivano del rey nuestro señor, vecino de la villa de Madrid, a nueve del presente y corriente mes de febrero, otorgó la fundación que es del tenor y forma siguiente:

=Sesenta y ocho maravediz=Sello segundo sesenta y ocho maravediz año de mil seis cientos y sesenta y nueve.=

In Dei nomine. Amen. Sepan quantos esta escriptura de fundación y dotación y demás en ella contenido, vieren y leyeren, como nos don Luys Raymundo Folch de Cardona y Aragón olim Fernández de Córdova, duque de Cardona y de Segorbe, marqués de Comares y de Pallars, conde de Empurias y de Pradas, vizconde de Villamur, señor de la ciudad de Solsona y de las varonias de Entença, Conca de Odena, Arbeca, Juneda y Oliola, etc.

Considerando que de esta vida humana solamente queda de lo que obramos, lo que se emplea en obras pias y mayormente las que son en obsequio de Dios Nuestro Señor y de la Virgen Maria su Madre, para beneficio de las almas, en remisión de nuestras culpas y pecados y en beneficio y sufragio de nuestra alma, y de la excelentisima señora dona Mariana de Sandoval, nuestra primera muger, duquesa que fué de Lerma, marquesa de Denia, condesa de Santa Gadea y de Ampudia, señora del adelantamiento mayor de Castilla y de la excelentisima señora dona Maria Theresa de Benavides, nuestra segunda mujer, oy duquesa de Segorbe y de Cardona, marquesa de Comares, y de las demás por las quales estamos obligados a supplicar a su Divina Magestad, y en demostración de la devoción que tenemos y nuestros passados han tenido y esperamos lo continuarán nuestros successores, benerada por su santa ymagen en la montaña de Moncerrate, en el principado de Cataluña, diocesis de Vique, a honor y gloria de la Santíssima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, tres personas y un solo Dios verdadero y de la Virgen Maria, su Madre Santíssima y de los demás santos y santas de la Corte celestial, la suplicamos en lo intimo de nuestro coraçón nos encamine a su mayor culto y veneración, instituymos y fundamos en la iglesia de la real casa y monasterio de Nuestra Señora de Monserrate, de la orden de San Benito de observancia, la missa matutina cantada y solemne que se celebra y a celebrado todos los dias perpetuamente en el altar mayor delante la imagen santissima y se ha de cantar por los religiosos y acolitillos con la solemnidad que es costumbre en cada un día del año en aquella santa casa, con obligación que el sacerdote y los acolitillos acabada la missa han de cantar un responso solemne con la letanía de Nuestra Señora, como es costumbre, y por la tarde después de dichas completas, la Salve con los Gosos que se cantan conforme lo han acostumbrado y acostumbran perpetuamente=Instituymos y fundamos quatro cirios de cera blanca los dos de dos libras cada uno, que han de arder perpetuamente dia y noche lo más cerca de la santíssima imagen sin que dexen de arder ni los dias de la Semana Santa, Viernes y Sábado hasta que se encienda la nueva luz y cumpliendo con lo que dispone la Iglesia estos dias, estos quatro cirios estén encendidos en el camarin de la imagen santíssima por el tiempo que durare estar apagados en la iglesia=Y por razón de esta luminaria es nuestra voluntat no relevar al convento de la obligación que tiene dias festivos y feriados del

año, a poner aquellos que es costumbre, sino que esta nuestra candelaria no entre en quenta de aquellas y se hayan de poner en parte donde no pueda haver riezgo para el retablo ni altar, y los otros dos de a seys libras cada uno, y se han de poner en las brandoneras o candeleros que para este efecto havemos mandado labrar, que acabados los mandaremos entregar y el abad y monges otorgar recivo de ellos y hacer obligación de concervarlos como por esta escriptura se dispone, no los han de poder enagenar, empeñar, prestar ni mudar para otra fiesta alguna, aunque sea dentro de la dicha iglesia o convento, pues con esta calidad hazemos la donación y el abad, monges y convento han de quedar y queden obligados a su conservación y limpieza, y las quiebras o disminución que el tiempo diere, pues siempre han de estar en el ser con que se les entregan uno a cada parte del altar y en la más vistosa y decente y más serca de aquel y los que estuvieren en la iglesia pueden ver y gozar la sancta imagen, clara y distinctamente y moverles a devoción y para que en tiempo venidero no pueda haver olvido ni descuido en la celebración de dichas missas, responsos, letanias y en el arder dichos cirios, sino que duren perpetuamente y se tenga noticia que en las misas matutinas, responsos, letanias, salves y gozos y dichos quatro cirios les están fundados y dotados queremos, disponemos y ordenamos que se entablen y pongan en los libros conventuales donde se asientan semejantes memorias de fundaciones y dotaciones para la noticia y en la tabla que está en la sacristia del dicho convento se pongan por escripto como dichas missas matutinas, responsos, letanias, salves y gosos y dichos quatro cirios están fundados y dotados para que se sepa y venga a noticia poniendo nuestro propio nombre y después el título, de tal manera que si en algun tiempo huviere algun devoto que demás de la dotación que abajo ofrezemos dar y damos por esta fundación no ha de ser admitido, antes bien estén obligados los abad y religiosos de dicho monasterio y convento que oy son y en adelante serán a haver de hazer celebrar y cantar las dichas misas matutinas con sus responsos, letanias, salves y gozos y hacer arder los dichos quatro cirios perpetuamente dia y noche, empezando como crehemos abrán empeçado (según han ofrecido) a celebrar y cantar la dicha misa a nuestra intención y al hazer arder dichos quatro cirios desde veynte y nueve de henero más serca pasado, como lo teníamos dispuesto antes del otorgamiento d'esta escriptura y lo han prometido el abad y convento. Y porque qualquier pia institución merece ser dotada de su dote competente para quien sirve al altar viva del altar, damos y ofrecemos a Nuestro Señor y a la Virgen Santissima de Monserrate a la pia institución y fundación que aqui hazemos y por ella a los muy illustres abad y monges de dicho monasterio de Nuestra Señora de Monserrate, aunque ausentes como si fuessen presentes, es a saber por una parte las cinquenta y ocho mil trescientos y quarenta y nueve libras moneda de seicenes, a razón de a seys

dineros cada seysen, que teniamos escriptas en nuestro nombre en la Tabla de la ciudad de Barcelona de quenta vieja, que las havemos mandado dezir y escrivir en nombre de los dichos abad y convento para que los empleen por su quenta y riesgo en lo que major les pareciere ser en beneficio suyo y hagan a su voluntad Y por quanto tenemos entendido que los dichos abad y convento quieren cargar o an ja cargado la dicha cantidad sobre la ciudad de Barcelona a uno y medio por ciento que vendrá a importar ochocientas y setenta y cinco libras y cinco sueldos a dicha razón en cada un año de moneda corriente a sueldo por libra, y de principal dies y siete mil quinientas y cinco libras y que la dicha ciudad para poder acudir a la multitud de diferentes censales de esta calidad que se ha cargado, a determinado hazer concierto con sus acrehedores de pagarles la mitad de las penciones de manera que de las dichas ocho cientas y setenta y cinco libras y cinco sueldos sólo viene a quedar en quatro cientos y treynta y siete libras, doze sueldos y seys dineros en cada año. Por tanto es condición que assí por dexar de pagar la dicha ciudad, o por dexar de cobrar el convento la pensión entera a razón de uno y medio por ciento o la mitad de ella o, por cualquier otro accidente que subceda o, caso fortuyto opinado o inopinado, insólito u de aquellos que no se pueden prevenir o por otra cualquier causa o razón dezir y pensar se pueda, se perdiera el principal de dicho censal y penciones d'él, en todo o en parte, aya de correr por cuenta y riesgo de los dichos abad y convento como corre desde luego sin poder valerse contra nos y nuestros vienes y de nuestros subcessores de recurso, saneamiento ni evicción, antes bien estén obligados los que oy son y en adelante fueren a celebrar y cantar las dichas missas matutinas con sus responsos, letanías, salves y gosos y hazer arder los dichos quatro cirios día y noche perpetuamente como sino se hubiera perdido el dicho censal en todo o en parte=Y de otra parte para el cumplimiento de la dotación de dicha fundación les mandaremos como les mandamos pagar por la Tabla de la dicha ciudad de Barcelona de quenta nueva tres mil y ocho cientas libras moneda corriente en Barcelona, las quales los dichos abad y convento hayan de convertir en la redención o quitación de uno o muchos de los censales que la casa y monasterio de Montserrate corresponde con que la redención del censal o censales se haga con intervención de Mauricio de Lloreda, nuestro contador y thesorero en el principado de Cataluña o de otra persona que por nos fuere parte por los días de nuestra vida y faltando ha de intervenir el señor conceller primero que es o fuere, sin que nuestros subcessores tengan intervención alguna que los excluymos que no es nuestra voluntad que en ningún caso por motivo que ofrecer se pueda la tengan y en los instrumentos de la redemciones del dicho zenso o zensales se diga que el dinero procede de las dichas tres mil y ochocientas libras que son parte de la dicha dotación para que se sepa en tiempo venidero del beneficio que ha resultado a favor del dicho monasterio de la

dicha cantidad considerando que el empleo más cierto, más seguro y más provechoso para el dicho convento es haverle aliviado y desobligado de haver de pagar la pensión del censal que se redimiere de esta cantidad y que para mayor claridad se hagan las redemciones en nuestro nombre, eligiendo los dichos señores abad y convento y la persona que por nos fuese parte el censal que mejor le estuviera=. Esta fundación y dotación hazemos como mejor dezir y pensar se puede con los actos y condiciones siguientes.=Que en caso que la ciudad de Barcelona hiziere o pusiere por obra de pagar (segun tenemos entendido) media pención a cada uno de sus acrehedores en cada un año y que de la mitad que queda redimirá los censales que cada un año se pudieran redimir, poniendo todos sus acrehedores en una urna o bolsa, sacando a suerte los que serán menester para hazer luyciones conforme la cantidad que tendrá para este efecto, es condición que si cupiere la suerte en dichos abad y convento y la ciudad les redimiere el dicho censal que han cargado sobre ella de dichas cinquenta y ocho mil tres cientas y quarenta y nueve libras de moneda de seisenes, que echa la reducción son de principal diez y siete mil quinientas y cinco libras de moneda corriente, los dichos abad y convento no puedan sacar esta partida de la dicha Tabla sino es a efecto de redimir censos de que está cargada la casa y convento, y no haviéndolos las hayan de resmersar en parte segura, haviendo de intervenir en uno y otro persona por nuestra parte por los días de nuestra vida y después de ellos el dicho señor conceller en todo tiempo que llegare el caso y para que esto se execute así en todo queremos se note y prevenga en las Tablas de Barcelona=Y no obstante que el subcessor en nuestra casa no ha de tener intervención en la cobrança y empleos de la cantidad de esta dotación, sin embargo, no es nuestra intención excluyrle del patronato de ella, antes reservamos en nos el patronato y perpetua, nombramos para él a nuestros subcessores en nuestra casa y nos y los que nos sucedieren cada uno en su tiempo han de poder apremiar al dicho convento, abad y monges del que al presente son y adelante fueren, al cumplimiento de todo lo que dicho es por el remedio que más aya lugar y si todavía no se cumpliere en todo, aunque sea por decreto o orden de qualquier superior regular que governare aquella santa casa o por otra qualquiera causa desde aora para entonces y desde entonces para haora, comutamos, consignamos y donamos todas las rentas de esta dotación y el principal que á de entregar el dicho convento real y efectivamente en caso de no cumplir como dicho es a los illustres señores deán y cavildo de la Santa iglesia de Barcelona, para que los cirios y candeleros en que están sea luminaria del Santo Sepulcro del cuerpo de santa Eulalia y la renta de la dotación la apliquen para fiestas y celebración de la octava de Corpus dentro de la iglesia. Mandando que de esta escriptura se entregue copia auténtica al dicho señor [y] Cavildo para que tenga noticia de ello y a la guarda cumplimiento

y observancia de todo lo que dicho es, se ha de obligar el dicho convento con los vienes y rentas d'él espirituales y temporales, havidos y por haver, confesando ser muy competente y suficiente la dotación que llevamos hecha, con todas las solemnidades, juramento y renunciaciones de leyes, fueros y derechos que convengan para su mayor firmeza y cumplimiento y aunque el dicho convento no se obligase por el mesmo hecho de usar de las rentas de esta dotación, á de ser visto quedar obligado a todo el cumplimiento de esta escriptura y con las dichas condiciones y no sin ellas, hazemos la dicha donación, prometemos guardar y observar todo lo contenido en esta escriptura y en tiempo alguno no rebocarlo con obligación de nuestros bienes muebles y rayzes, havidos y por haver, y damos poder a los juezes que de nuestras causas conozcan, para que nos apremien a su cumplimiento en forma y no es nuestra intención, como dicho es, aora ni en tiempo alguno estar obligados, ni nuestros subcessores a la evicción y saneamiento de las dichas cantidades arriba dadas, ni de lo en que se esmersaren.

Y así lo otorgamos en la villa de Madrid, a nueve días del mes de febrero del año de mil y seys cientos y sesenta y nueve, siendo testigos don Joseph de Zisneros, don Juan de Castilla y Juan Pérez, vezinos d'esta villa de Madrid y yo el escrivano doy fee conosco a su excelencia y lo firmo = Don Luis de Aragón = Ante mi Antonio Gomez, ... de dicho Anthonio Gomez, escrivano del rey nuestro señor, vezino de Madrid presente fuí = En testimonio ✠ de verdad = Antonio Gomez. = Don Diego de Sada, cavallero de la orden de Santiago, del consejo de su magestad y su secretario en el Supremo de los reynos de la Corona de Aragón, certifico que Antonio Gómez, de quien la presente escriptura va signada y autorizada, es escrivano público de su magestad, fiel y legal y que a los actos y escrituras por el signadas y autorizadas se les ha dado y da entera fe y crédito en juyzio y fuera d'él en qualquier parte.

En testimonio dá lo qual.»[1]

2

11 febrer 1699.

«*Die undecima mensis februarii anno a Nativitate Domini millesimo sexcentesimo nonagesimo nono, in monasterio beate Marie Montisserrati.*

Nos Pater frater Joannes Antonius Baireda, prior major et presidens monasterii beate Marie Montisserrati, ordinis divi Benedicti (illustre et admodum reverendo Patre magistro frater Josepho Ferrer, abbate dicti mo-

1. APHB: Francesc Daguí, llig. 3, man. 15, any 1669, f. 71 i full solt.

nasterii absente), frater Antonius Izquierdo, frater Alonsus Monfages, frater Antonius Calvet, frater Jacobus Romaneda, frater Franciscus Roca, frater Hyacintus Toralla, frater Abdon Canal, frater Benedictus Casas, frater Bernardus Albareda, frater Maurus Gonzales, frater Melchior de la Bastida, frater Veremundus Herrera, frater Gaspar de Haro, frater Petrus Pigall, frater Lezmes Reventos, frater Philippus Vidal, frater Michael Lopez, frater Benedictus Torrents, frater Bernardus Monserrat, frater Stephanus Rotalde, frater Josephus Rodriguez, frater Maurus Martinez, frater Hieronymus Casanovas, frater Vincencius Preciach, frater Joannes Salto, frater Benedictus Monfar, frater Felix Llano, frater Emanuel Noviala, frater Isidorus Vidal, frater Josephus Castro, frater Franciscus Revull, frater Josephus Isla et frater Didacus Salas, omnes monachi professi et conventuales dicti monasterii, convocati et congregati more et forma solitis, in instancia vocata Lo Signe predicti monasterii, ubi pro infrascriptis et aliis negociis dicti monasterii soliti sumus convocari et congregari, etc. Capitulumque dicti monasterii tenentes etc. tanquam major pars et plusquam due partes monacorum ad presens in eodem monasterio residentium, habita racione absentium et impeditorum etc. dicto nomine:

Gratis etc. constituhimus et ordinamus procuratorem et econonum nostrum seu verius dicti monasterii, certum etc. ita quod etc. vos Patrem fratem Felicem Romaneda, monacum professum dicti monasterii Montisserrati, licet absentem, etc. ad videlicet, pro nobis et nomine nostro seu verius pro dicto monasterio beate Marie Montisserrati et ejus nomine, fundationem factam seu faciendam per illustrem dominum Marchionem. del Arrupit, vicecomitum de Job (*sic*), de recitassione Sanctissimi Rosarii Beate Marie in omnibus diebus anni perpetuo et publice in ecclesia Beate Marie de Montisserrati de Monte, per infantes acolitos sive scolanos dicti monasterii post pulsationem Salutationis Beate Marie sive "després del toch de las Ave Marias" acceptandum, cum pactis tamen et conditionibus infrascriptis et sequentibus, videlicet:

Que los dits escolans tocadas las Ave Marias estigan obligats tots los dias del any que no estaran ocupats, com son los tres dies del dimecres, dijous y divendres de la Semmana Sancta, a baixar a la capella major y posats en ala junts a la reixa gran que ha de estar uberta per a que los que's trobien a aquella hora en lo cos de la iglesia y tingan devoció, pugan incorporarse ab ells, tenen de resar lo sant Rosari a cors ab tota devoció, precedint a cada desena la lectura del Misteri tocarà meditar conforme ho te admés y observat lo comú de la santa iglesia.

Item que a est devot acte hage de acistir perpetuament o un dels sacristans, o lo mestre dels escolans, o altre monjo, a disposició del senyor abat. Y que lo tal monjo cuydia de que's diga ab tota devoció y de llegir los Sants Misteris, ab la lletania y oració de Nostra Senyora acabat lo oferiment del Sant Rosari.

Item per esta fundació ofereix lo dit senyor Marqués donar a la Casa de Monserrat sinquanta lliuras annuals, çó és, vint lliuras que percibirà dit monastir de renda, les quals promet assignar en la forma més segura y permanent que podrà trobarse en las haziendas que goza sens litigi sa casa, a conexement y cumplida satisfació de la persona que Monserrat senyalarà per estipular lo acte y escriptura de dita fundació.

Y las restants trenta lliuras condonant un censal que lo dit monestir de Monserrat li fa tots anys de igual cantitat y summa, per las senyorias de Brullà y Banyuls que possehex Monserrat en lo comptat de Rosselló, que estan a evicció de dit censal, lo qual quedarà perpetuament redimit e incorporat al dit monestir.

Y axí mateix perdonarà dit senyor Marqués totas las pensions cessas degudas a casa sua fins aquí, y que li poden pertànyer per qualsevol motiu, títol o causa, donant per asó totas las caucions necessàrias per a que en ningun temps sos successors, procuradors, ni sa senyoria, pugan en temps algú demanar cosa alguna a Monserrat.

Y per quant aquest censal de trenta lliures encara que Monserrat lo hage pagat sempre y a ell està obligada la Casa de Monserrat, potser se trobia en temps esdevenidor que deu pagar la meytat de ell, que son quinse lliuras la Casa de Oms per las rahons que se expressaran en lo acte de dita fundació, ofereix dit senyor Marqués donar, concedir y cedir a favor de Monserrat, tots los drets que a sa Casa pertanyen, per a que Monserrat puga demanar, gozar y percibir ditas quinse lliuras de dita Casa de Oms, ab totas las pencions degudas fins lo dia present y que cauran en avant.

Item ab pacte que de las ditas sinquanta lliuras que assigna per a la dita fundació s'en donen al monjo que acistirà a la recitació del sant Rosari deu lliuras cada any.

Et sich cum dictis pactis et conditionibus et aliis vobis bene visis possitis et valeatis nomine nostro et dicti nostri monasterii et conventui acceptare dictam piam institutionem et fundationem, et pro hiis obligandum omnia et singula bona redditus et jura dicti monasterii mobilia et immobilia etc. Promitentes habere rattum etc. et non revocare etc. Actum etc.

Testes sunt: Josephus Homs et Jacobus Sala, ambo de familia dicti monasterii Montiserrati.

In quorum fidem manu propria scriptarum, ego Paulas Castell, auctoritatibus apostolica et regia nottarius publicus ville Sparagarie diocesis Barcinone hic me subscribo et meum appono. Sig✠num.»[2]

2. AHPB (= Arxiu Històric de Protocols de Barcelona): Pau Pi, leg. 37, lib. 10 negocis Monestir de Montserrat, anys 1698-1703, ff. 38-39.

3

23 març 1699.

«*Die .XXIII. mensis martii predicti anni* [1699]. *Barchinone.*

In illius nomine. quem venisse credimus, quemque venturum cum Magestate Magna fidelitate speramus, qui Deus est ex substantia Patris ante secula genitus et homo ex substantia Matris in seculo natus, cunctis pateat evidenter et sit notum:

Quod nos domnus Franciscus de Eril, Bournonvile, Perapertussa, Vilademany et de Cruilles, Marchio de la Rupit et Vicecomes de Joch etc. miles ordinis et milicie Sancti Jacobi de Spata Valensis, in presenti civitate Barchinone populatus:

Attendentes et considerantes quod natura humana non habet quid pro meritis suo respondeat Creatori, et quod ea solum de bonis temporalibus retinentur, que pro Christi amore et eius servitio impenduntur.

Ad laudem igitur gloriam et honorem Omnipotentis Dei, Sacratissimeque Virginis Marie eius Matris absque labe originali in primo sue animationis instanti concepte, patrone et advocate nostre, omniumque Celestis Patriae Civium, ac in remisionem culparum et peccatorum nostrorum, nostrorumque parentum, et aliarum personarum pro quibus simus tenti et obligati ad Dominum Deum orare et pro salute et requie anima nostra et eorum.

Gratis etc. instituimus et fundamus ac perpetuo volumus dici et recitari devotum ac Sacrosanctum Rosarium Beatissime Virginis Marie in ecclesia regii ac religiosi monesterii Intemerate Virginis Marie de Monteserrato, ordinis Sancti Benedicti de observantia, presentis Cattaloniae Principatus, quod volumus publice et alta voce rezarii in dicta ecclesia, singulis anni diebus per scholanos dicti monesterii inmediate et postquam decantarunt. Orationem illam incipientem: *Salve Regina* etc, et Gaudia Beate Marie Virginis, prout solitum est decantari singulis noctibus in dicta ecclesia sub tamen modo, forma et regula sequentibus vulgariter sermone ordinatis videlicet:

Que lo illustre y molt reverem abad y convent de dit monestir, tinga obligació de fer y ordenar que los escolans de dit monestir, després de haver dit la dita oració de Salve Regina y los Goigs de Nostra Senyora com acostuman tots los dias del any que no estaran ocupats, com son los tres dias del Dimecres, Dijous y Divendres de la Semmana Santa, baixen a la capella major de dit monestir, e o al presbiteri de dita iglesia, y posats tots junts en ala, cerca la reixa gran, la qual hage de estar uberta, perquè los que se troban en aquella hora en lo cos de dita iglesia y tindran

devoció, pugan incorporarse ab ells, rezant allí lo Santíssim Rosari de Nostra Senyora a cors, ab tota devoció, precehint a cada dezena la lectura del Misteri tocarà meditar, conforme ho te admés y observat lo Comú de la Santa Iglesia.

Volent que lo senyor abad de dit reial monestir tinga obligació de fer acistir en dit devot acte perpetuament a un dels sagristans o al mestre dels escolans o altre monjo de dit monestir a disposició de dit senyor abad.

Lo qual monjo ha de cuydar de que se recite dit Sant Rosari ab tota devoció y de llegir los Sancts Misteris, ab la Lletania y Oració de Nostra Senyora, acabat lo offeriment de dit Sant Rosari.

Y que un quart antes de la recitació del dit Sant Rosari, tinga obligació lo dit senyor abad de ordenar y fer que una persona vaja a seguir y rodar los claustros de dit convent tocant una campanilla per senyalar y denotar la celebració y rezo de dit Sant Rosari.

Volent també que de las avall escritas 52 lliures annuals consignades per la dotació de la present fundació, tinga obligació dit senyor abat de donar 10 lliures al monjo qui asistirà a la recitació del dit Sant Rosari.

Caeterum cum unaquaque pia institutio seu fundatio sua.....

Actum est hoc Barchinone die XXIII. mensis martii anno a Nativitate Domini 1699.

Sig✠na nostrum domni Francisci de Eril, fundatoris, et fratri Felicis Ramoneda, acceptantis, qui hec laudamus, concedimus et juramus.

Testes hujus rei sunt Joannes Goula et Petrus Domingo, famuli domestici ac de familia dicti illustri domini Marchionis.»[3]

4

3 mayo 1748.

«*Die tercia mensis may anno a Nativitate Domini 1748.*

In Dei nomine. Amen. El señor Mariano Bransi y Pérez de Arregui, vezino de Barcelona, apoderado general y con poderes amplísimos del excelentísimo señor don Bernardo Antonio de Rocaberti, de Boxadors, de Anglesola, de Pax y de Orcau, etc., por la gracia de Dios, visconde de Rocaberti, conde de Perelada y de Çavellá, marqués de Anglesola, barón de Vallmoll, etc., grande de Espanya, gentil hombre, con exercicio de la cámara de su majestad (Dios le guarde), mariscal de campo de sus reales

3. AHPB : Pau Pi, leg. 37, lib. 10 negocis Monestir de Montserrat, anys 1698-1703, ff. 33v-38.

exércitos, etc., residente en la corte de Madrid, como de su poder pareze, con escritura passada, ante Joseph Francisco Fontana, notario subscrito, en 21 de febrero 1737:

En este nombre, y en cumplimiento de lo que su excelencia le ha mandado, y por la especial devoción que professa a la Virgen Santíssima de Montserrate, en este principado de Cataluña, y a mayor gloria de Dios, y de la Virgen Santíssima, y para su mayor culto y veneración:

Instituye y funda perpetuamente en la iglesia y santuario del real monasterio de Nuestra Señora de Montserrate de la Montaña lo siguiente:

1. Primeramente, una missa solemne, con assistencia de diácono y subdiácono y música completa, que deve celebrarse en cada un anyo en el altar de Nuestra Señora de la Concepción en la expressada iglesia. en la Dominica infra octavam de Nuestra Señora de la Concepción.

2. Otro sí, que el sábado inmediato antecedente, por la tarde, se han de cantar en dicha capilla los gozos de Nuestra Señora, y una Salve, todo con música completa.

3. Otro sí, que en la tarde de la misma Domínica, se han de cantar igualmente, los Gozos y Salve, como se ha dicho de la vigilia o sábado.

4. Otro sí, que en todos los Domingos de el anyo, por las tardes, se ha de hazer procesión, que salga fuera de la iglesia, a no ser, que haya impedimento para salir, en cuyo caso deverá hacerse por dentro la misma iglesia, cantando en dicha procesión el Rosario de Nuestra Señora, dos escolanes, con asistencia del Padre monge que será administrador de esta fundación del Rosario, cuyo nombramiento será proprio, y del beneplácito del muy illustre senyor abad, que oy es, y por tiempo fuere de dicho real monasterio, debiendo recaher el nombramiento, en uno de los reverendos quatro monges penitenciarios (vulgo confessores de reja).

Y que a dicha procesión, acompanye el pendón de Nuestra Señora, con dos cirios de libra encendidos, y a la buelta de la procesión se concluya el Rosario cantado, delante del altar mayor, o en la capilla de la Concepción, si en el altar mayor no pudiesse executarse.

5. Que la misma procesión y Rosario (a más de los Domingos) deva practicarse annualmente, con más solempnidad; esto és, con música de ocho escolanes, que compongan dos tibles, un contralto, un tenor, dos violines y dos baxones, en las veinte y sinco festividades siguientes:

ENERO

La Circuncisión del Senyor.
La Epifania.

FEBRERO

La Purificación de Nuestra Senyora.

MARZO

San Joseph.
San Benito.
La Anunciata.

ABRIL

San Francisco de Paula.

JUNIO

San Juan Bautista.
San Pedro.

JULIO

Santiago.

AGOSTO

La Assumpción de Nuestra Senyora.
San Bernardo.

SETIEMBRE

Todas las Dominicas.

OCTUBRE

Nuestra Senyora del Rosario.

DICIEMBRE

La fiesta de la Concepción.
La Dominica infra Octava.
El día de San Estevan.

FIESTAS MOBIBLES

Los dos primeros días de fiesta de Pasqua de Resurrección.
La Asención del Senyor.
Y los dos primeros días de fiesta de la Pasqua del Spiritu Santo.

Y en caso, que la processión solemne con música, no pudiese hazerse en las arriba notadas veinte y sinco festividades por algun particular motivo, entonces se commute a otro día el que pareziere más a propósito al administrador de esta Pía Fundación del Rosario; y declara, que en los Domingos en que deverá celebrarse el Rosario solemne, con mayor música, cesse la obligación de cantar el otro Rosario instituhido en todos los Domingos regulares del año.

Y por dotación de la presente institución, con los pactos y condiciones que se expressarán, ofreze a Dios Nuestro Señor y al muy illustre senyor abad y real monesterio de Montserrate, abaxa azetantes, siete cientas libras barcelonesas, que promete depositar en uno de los Archivos de Comunes Ecclesiásticos Seglares de Barcelona, en crédito de los mismos senyor abad y real monasterio, a fin de esmerciarse en treinta y sinco libras de renta, y con la claúsula perpétua de resmercio.

Y otorga esta fundación, con los pactos y declaraciones siguientes:

Primo, que por la limosna de la missa solemne se destinan siete libras.

Más, por los Gozos, Salves y procesión de Rosario, como arriba se ha instituhido, doze libras, las quales deverán entregarse efectivamente cada año, al maestro de escolanes, quién deverá tener la obligación de instruhirles para el Rosario y de variar algunas vezes, al año, su composición, para más excitar a la devoción y concurrencia.

Más, para la assistencia del Padre monge administrador que deverá zelar la puntual observancia y cumplimiento de todo, nueve libras, bien entendido, que estas 9 libras deverán satisfazerse, por porrateo del tiempo que assistiere y cuidare de la observancia de lo referido.

Más, por la cera del Rosario, tres libras.

Y por último, quatro libras para el real monasterio, por suplimiento de todo coste de esta fundación y a mayor abundamiento de ella.

Otro sí; que el dicho real monasterio, deve quedar obligado al perpétuo cumplimiento de la referida institución, y a distribuhir y entregar cada año, las dichas 35 libras, en la forma arriba explicada, empezando del día presente, a un año, y assi consecutivamente en todos los años venideros, en semejantes días respectivamente, quedando siempre el drecho a su excelencia y a sus sucessores perpetuamente, para que puedan instar la práctica efectiva de todo lo arriba dispuesto; y en particular, la efectiva distribución y entrega de lo que está assenyalado para el administrador, maestro de escolanes y cera.

Y el muy illustre y reverendíssimo Padre Maestro Fray Carlos Corts, abad del expressado real monasterio de Nuestra Senyora de Montserrate; Padre Maestro Fray Joaquín Rellón, Padre fray Joseph Rodrigues, Padre fray Juan de Muro, Padre fray Benito Culaorra, Padre fray Manuel de Novials, Padre fray Diego Verde, Padre fray Estevan Miranda, Padre fray Genaro Cortejón, Padre fray Antonio Muguerse, Padre fray Plácido Jordi, Padre fray Estevan Monfar, Padre fray Benito Sánchez, Padre fray Juan Cosme, Padre fray Joseph Morata, Padre fray Vicente Salvador, Padre fray Gregorio Rafael, Padre fray Thomás Puiggener, Padre fray Francisco Fuster, Padre fray Joseph Hugarte, Padre fray Narciso Marqués, Padre fray Ramón Durán, Padre fray Benito Valls, Padre fray Plácido Regidor, Padre fray Joachin Firmat, Padre fray Juan Jerónimo Galvany y Padre fray Diego Veyre, monges del referido real monasterio; convocados en el lugar nombrado *Lo Signe,* en que acostumbran congregarse, para conferir y tratar de las ocurrencias del mismo monasterio, y representando aquél, como la mayor parte de sus monges, habida razón de los impedidos:

Azetan la presente Pía Institución, y prometen a su excelencia y a sus sucessores, que el dicho monasterio, la cumplirá y observará, y hará cumplir y observar exactamente, en el modo y circunstancias que arriba se expressan, a cuyo fin obligan todos los bienes, rédditos y emolumentos del mismo real monasterio, presentes y venideros.

Renunciando a qualesquier leyes de su favor, y con todas las demás cláusulas oportunas.

Y assí lo firmaron, otorgaron y jugaron dichas partes, ante mi Joseph Francisco Fontana, notario público de número de Barcelona, abajo escrito; esto es, el nombrado Mariano Bransi, en la presente ciudad de Barcelona, a los 3 días del mes de mayo del anyo del Nacimiento de Nuestro Senyor Dios Jesu Christo de 1748, siendo presente por testigos: Antonio Cassany y Joseph Capdevila, escriviente.

Y los dichos muy illustre senyor abad y real monasterio de Montserrate, en el mismo monasterio, a los 7 de los citados mes y anyo, siendo presente por testigos, Antonio Vidal y Francisco Puig, ambos de familia del mismo monasterio, y Rafael de Campo, notario público de la villa de Esparaguera, quien al otorgamiento de esta firma de azetación entrevino, como a substituto de mí el nombrado subscrito notario, y por comissión dadas en letra missiva a él dirigida.»

JOSEP M.ª MADURELL MARIMON

LA CANCIÓN DE ALIENTO ENTRECORTADO EN MÉXICO Y EN AMÉRICA ES DE ORIGEN HISPANO

A medida que se ahonda en la cultura musical de un pueblo las sorpresas abundan y el investigador suele quedarse atónito ante lo inesperado de los hallazgos, así me ha acontecido muchas veces al encontrar formas de canción a las que antes no les había prestado ningún interés. Esto sucedió con el grupo de cantos que motivan este intento de estudio. Fue preciso que apareciese en 1946 la breve colección de cantos hispánicos del sur de Arizona, *Canciones de mi padre,* de Luisa Espinel, para que principiase la búsqueda de nuevos documentos como el de la pág. [20] de este artículo. Este cancionerillo, de mediados del siglo XIX, está formado por cantos procedentes de la región de Hermosillo, Distrito de Altar, Estado de Sonora, en donde vivió don Francisco Ronstadt y Redondo.[1]

El citado ejemplo es un jarabe y va amparado por una sucinta nota; la traducción al español dice así: «El gallito pertenece a aquel grupo de cantos populares mexicanos identificados como *Canciones de Aliento Entrecortado,* canciones en donde el aliento está interrumpido a la mitad de una palabra».

Ésta fue propiamente la punta del hilo que con el tiempo se habría de convertir en ovillo que permitiera situar el origen y dispersión de este tipo de cantos. Unos veinticinco ejemplos tomados al acervo musical latino-americano, principalmente de México, unidos a los treinta y seis ejemplos dobles de jotas navarras publicadas en un volumen por Monreal, llegados a mis manos hacia 1950, dan la comprobación plena de

1. LUISA ESPINEL, *Canciones de mi padre, don Federico Ronstandt y Redondo.* «Spanish Folksongs from Southern Arizona. University of Arizona. Bulletin General». Bulletin núm. 10. Vol. XVII, núm. 1 (January, 1, 1946).

que fue este género musical y coreográfico español el que dio nacimiento a nuestra canción de aliento entrecortado.[2]

En una plática sustentada por mí en el Casino Español de México, en septiembre de 1952, pude emitir los siguientes conceptos :[3]

«Pero tratándose de jotas hay algo más trascendente y más hondo, y es la transformación sufrida por elementos tradicionales a través de la jota navarra, llegando a producir un género de canción sumamente característica entre nosotros, que es la de "aliento entrecortado". Su tradicionalidad queda demostrada por la presencia de este género en Argentina, Chile y México, lo cual quiere decir que partió de la península llevando consigo sus propios caracteres. Su presencia entre nosotros está comprobada ya a mediados del siglo XIX con la canción de *El sombrero ancho,* y todavía antes, con algunas formas de *El palomo* y de *Los enanos,* intercaladas en los jarabes.» En mi última obra, *Panorama de la Música Tradicional de México,* dediqué a esta canción una docena de renglones con el fin de que quedara encasillada, aunque bien merecía un capítulo entero. Es en esta oportunidad cuando voy a permitirme desenvolver un poco más el tema con el fin de mostrar mayor número de ejemplos sometidos a un examen menos restringido.[4]

De acuerdo con los documentos consultados es posible decir que no se trata de un estilo de cantar de los trovadores del Bajío o de otras partes de México, ni un mero capricho u originalidad de algún músico de talento — que también el pueblo los produce —, sino una verdadera forma de canción que va desde lo humorístico y picaresco hasta auténticos jarabes, pregones, coplas, cantos de navidad y canciones románticas.

Debo, pues, probar en este trabajo mi aserto de que se trata de una derivación de la jota navarra. En nuestro país se han cantado jotas a lo largo de todo el siglo XIX. Ya la Marquesa Calderón de la Barca, en sus Cartas *La vida en México,* menciona la jota aragonesa cantada en las haciendas de los alrededores de la capital.[5] Junto con ésta han sido entonadas : la jota serrana, la de los estudiantes, la de los marineros, la de los sastres, los toreros, la de *El ta y el te* y la del Ferro-

2. MONREAL, *Colección de Jotas Navarras* (Madrid sin año).
3. VICENTE T. MENDOZA, *La Música Tradicional Española en México.* Sobretiro del n.º 29 de la revista «Nuestra Música» (1953), 21-22.
4. *Panorama de la Música Tradicional de México* (México 1956; «Estudios y Fuentes del Arte en México», VII), 96. Ej. 208, 4.
5. Marquesa CALDERÓN DE LA BARCA, *La Vida en México,* I (México 1945), 167.

carril Central, sin faltar, a últimas fechas, *La madre del cordero*; pero cuando encontramos injertadas en nuestros jarabes las canciones de aliento entrecortado, como acontece con *Los enanos* (cuyo ejemplo incluimos en la pág. [11]), que aparecen con el nombre de *La zandunga*, publicados por Murguía en 1858, *El palomo* (ejemplo pág. [10]), en el cual se ve claramente cómo pasa el tema al ejemplo de la pág. [12]: *Estando amarrando un gallo*, concebido ya con otra melodía, o con *El gallito* (ejemplo pág. [13], también jarabe; o bien, cuando las encontramos en las coplas de *El sombrero ancho* (ejemplo pág. [13], tenemos que pensar que el germen que dio origen a dicha canción debió haber sido muy conocido y divulgado desde mucho más atrás, quizá por los años de nuestra Independencia. Este dato se refuerza con el hecho de existir ampliamente utilizada la jota que se cantaba en Aragón durante el sitio de Zaragoza; que juzgamos pertenece a nuestro acervo:

La Virgen del Pilar dice
que no quiere ser francesa,
que quiere ser Capitana
de la tropa aragonesa.

Si a esto agregamos que el género de suspensiones en el canto que estudiamos lo encontramos en la canción romántica estructurada definitivamente en la década de los cincuenta, nuestra convicción se afianza. Por lo que respecta a Sudamérica, dada la lejanía y dificultad de comunicaciones con España, por el tiempo transcurrido en la implantación y desarrollo de un género musical importado, en relación con otros, así como por los temas que trata, pienso que las fechas deben coincidir con las de México.

Hay que hacer notar que en España existen diversos géneros de jota, sobresaliendo la aragonesa y la valenciana, pero muy pocos autores se han ocupado de reunir jotas de otras provincias. Debemos a Monreal el ver publicada una serie abundante de jotas navarras, todas ellas con un sabor acendrado de españolismo, con una forma típica sistemáticamente representada, de dos en dos, con dobles nombres, una como antecedente y otra como consecuente, dando por resultado una estructura establecida y aceptada por el pueblo navarro como representativa de su región, además de un estilo y un carácter en los que hay que reconocer una antigüedad y una persistencia.

Esta jota local, en no menos de veinte ejemplos literario-musicales,

engloba, como característica, suspensiones o fracturas de las palabras, es decir, un elemento psicológico que despierta interés en el oyente, quien de pronto se siente desconcertado, pero más tarde se tranquiliza al escuchar el vocablo completo y el sentido del verso satisfactorio. La multiplicidad de aspectos que ofrece este artificio me confirma en la suposición de que ha sido el factor tiempo el que ha influído en la creación de este tipo de composición.

Un solo caso procedente de la región andaluza viene a confirmar el refrán «Una golondrina no hace verano», pues no he encontrado en otros cancioneros peninsulares ejemplos de esta índole.[6] Deduzco entonces que esta manera de cantar es propia de Navarra, con especialidad en sus jotas, y fue esta provincia la que proporcionó a América los modelos que sirvieron de base.

Otra curiosa particularidad ofrece la jota navarra en lo tocante a la manera de ser cantado su texto literario. Consiste en repartir en siete miembros de frase melódica una copla octosilábica, la que principia con el segundo verso — otro elemento de sorpresa y estímulo para el auditor — sigue con el primero y desarrolla normalmente la cuartea, repite el cuarto verso y concluye con el primero, dejando el pensamiento poético nuevamente en suspenso. Estas maneras de cantar que podrían parecer alambicadas reflejan el genio popular español, y es en esta jota donde han sido reunidos el mayor número de elementos de sorpresa. En forma simple y evitando las suspensiones, veamos el ejemplo 36 de Monreal. (Advierto al lector que, para que se note la copla original, numero los versos de ésta y, como principia el canto con el segundo verso, escribo éste con minúscula, en tanto que el siguiente lo pongo con mayúscula, en el quinto verso pongo coma, punto final en el sexto y en el séptimo, como es repetición del primero, lo vuelvo a escribir con mayúscula, colocándole al fin puntos suspensivos.)

2. que llevan las tudelanas
1. ¡Qué delantal más tirano
2. que llevan las tudelanas
3. por la mañana temprano
4. cuando van por la Mejana,
4. cuando van por la Mejana.
1. ¡Qué delantal más tirano...

6. *La Zandunga, Danza Habanera*, «El Repertorio», núm. 12 (hacia 1858).

Con las interrupciones ofrece este aspecto :

2. que lleván... que llevan las tudelanas
1. ¡ Qué delán... qué delantal más tirano
2. que lleván... que llevan las tudelanas
3. por la ma... por la mañana temprano
4. cuando van... cuando van por la Mejana,
4. cuando van... cuando van por la Mejana.
1. ¡ Qué delán... qué delantal más tirano...

EL PORQUÉ DE LA SUSPENSIÓN. — Al observar muchos casos de este tipo de canto se da uno cuenta de que el fenómeno ha sido impuesto por el influjo de la música ; esto se nota en que las palabras cortadas se hacen de terminación aguda, y de hecho los versos que eran octo-

silábicos han sido aumentados en varias sílabas. Con mayor precisión hay que decir que es la estructura melódica de la jota la que determina la detención o la ruptura del verso y, en veces, de las palabras. Obsérvense los ejemplos a continuación.

En ellos apreciaremos que la cuarta sílaba y el cuarto sonido de la melodía se detienen, en los dos primeros casos para introducir melismas descendentes, en el tercero se hace uso de un calderón como suspensión artificial, pues no hay melisma, pero el estilo de cantar la jota durante muchas décadas ha impuesto esta parada obligatoria. En el ejemplo *d,* hay mordentes insinuando el descenso melódico, pero al mismo tiempo existe ya fraccionamiento de las palabras en dos ocasiones. En el quinto caso no sólo hay corte del verso y la melodía, sino que aquél retrocede para en seguida entonar el verso de corrido.

Para mayor comprobación el lector puede encontrar agrupados en la obra de Monreal los ejemplos de jota que aquí menciono. Como casos de suspensión simple debida a la introducción de melismas véanse los ejemplos 8, «León» ; 18, «Roncalesa» ; 29, «Cojo la vara y mi carro» ; 30, «Carcelera», y 34, «Aunque se aplane el Moncayo».

Núm. 8, «León» :

2. tres horas le... rinde el sueño
1. Al león... con ser león,
2. tres horas le... rinde el sueño
3. y yo, criá... tura humana
4. de pensar en... ti no duermo.
4. de pensar en... ti no duermo.
1. Al león... con ser león...

Como verdaderos ejemplos de suspensión de vocablo en la 3.ª, 4.ª y 5.ª sílabas añadiendo la parte suspendida, véanse los números: 2, «Carbonera» ; 3, «Adiós» ; 32 a, «Madre», y 32 a, «No te limpies el carbón».

2. no te limpies... no te limpies el carbón,
1. Carbonerá... carbonera, carbonera,
2. no te limpies... no te limpies el carbón ;
3. porque tienes... porque tienes una cara
4. que reluce... que reluce más que el sol,
4. que reluce... que reluce más que el sol.
1. Carbonerá... carbonera, carbonera...

Con suspensión doble obsérvense los números: 6, «Invierno» ; 9, «Lechugas» ; 19, «El Pelo» ; 21, «Con la e», y 33, «Quisiera volverme hiedra».

Núm. 6, «Invierno» :

2. en el in... en el in... en el invierno se seque
1. ¿Cómo quié... cómo quié... cómo quieres que la hiedra
2. en el in... en el in... en el invierno se seque?
3. ¿Cómo quié... cómo quié... cómo quieres que se olvide
4. lo que se ha... lo que se ha... lo que se ha querido siempre
4. lo que se ha... lo que se ha... lo que se ha querido siempre.
1. ¿Cómo quié... cómo quié... cómo quieres que la hiedra...

Pero hay también cantos que tienen la interrupción cuando ya no la espera uno ; surgen en el 2.° o 3.er verso de la estrofa. Compruébese en los dos siguientes :

Núm. 24, «La Capitana» :

2. la que estaba en el balcón
1. Yo creí... yo creí que era la luna
2. la que está... la que estaba en el balcón

3. y salió... y salió la Capitana
4. de Navá... de Navarra y de Aragón,
4. de Navá... de Navarra y de Aragón.
1. Yo creí... yo creí que era la luna, yo creí...

Al llegar a este punto, se da uno cuenta de que las sílabas que le vienen faltando al principio, al primer verso, le sobran efectivamente al último, estableciendo de hecho un equilibrio en ambas formas literaria y musical. Ésta es la forma que yo juzgo como normal para este género de cantos, y es por la que propugno. Pero trataba de ejemplificar casos de interrupción tardía.

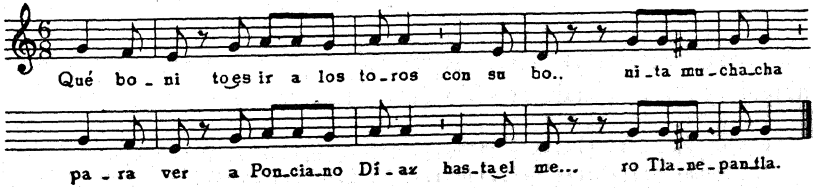
Núm. 4, «Calle»:

2. ¡Calle de temor y miedo;
1. ¡Esta sí que es calle, calle, calle de te...
2. calle de temor y miedo!
3. ¡Quiero entrar y no me dejan, quiero salir...
4. quiero salir y no puedo.
4. quiero salir y no puedo. ¡Esta sí que es...
1. ¡Esta sí que es calle, calle...

El único ejemplo andaluz de aliento entrecortado procedente de Marchena (Sevilla), lo publicó Rodríguez Marín en sus *Cantos Populares Españoles*:[7]

Malaguita, Malaguita, Malaguí...
Malaguita, Malaguita, el Rey te...
el Rey te quiere vender, *er* que a Má...
er que a Málaga comprare dinerós...
dineros ha de tener. Malaguí...
Malaguita, Malaguita, ¡Y-ay-ay-ay!

Pasemos ahora a examinar los ejemplos que he recolectado en México procedentes de diversas regiones, y al efecto seguiré el mismo orden que con los de las jotas españolas, debiendo advertir que no tenemos verdaderos ejemplos musicales de jota navarra. El primero es una copla:



7. Francisco Rodríguez Marín, *Cantos Populares Españoles*, V (Sevilla 1883). Malagueñas. Ej. 40, p. 128. «Malaguita».

¡Qué boní... to es ir a los toros
con su bó... nita muchacha
para ver... a Ponciano Díaz
hasta el me... ro Tlanepantla![8]

Más conocido y de mayor dispersión es aquel concebido en estrofas de seis versos :

Estandó... estando amarrando un gallo
se me ré... se me reventó el cordón
si será... si será mi suerte un rayo
o me má... o me matará un bribón
de esos que an... de esos que andan a caballo
validós... validos de la ocasión.[9]

Con igual melodía se cantan estos otros versos :

En uná... en una plaza de gallos
ví apostar... ví apostar una haciendota
y el patrón... y el patrón no más decía :
— Si me la... si me la ganan tengo otra.[10]

Como ejemplo injertado en los jarabes existe esta «Palomita» :

¡Qué boní... qué bonita palomita!
lastimá... lástima que esté gordita;
si se pu... si se pusiera flaquita
yo la ensé... yo la enseñaría a bailar.[11]

Como ejemplo de doble suspensión aparece el de «Los enanos», aludido ya y publicado por Murguía hacia 1858 :

8. *Pregón de El turronero* (México 1885). Comunicó J. J. García Gutiérrez.
9. Coplas procedentes de Monterrey, N. L. Comunicó Carlos Barrera.
10. *La Palomita*. Procede de Morelia, Mich. Comunicó Prof. Alfonso del Río.
11. *La Palomita*. Adaptación de Lorenzo Barcelata para la película *Ora Ponciano*. Comunicó Francisco Moncada.

A la som... a la som... a la sombra de un plátano verde
mi ventú... mi ventú... mi ventura una noche llegó.
A la som... a la som... a la sombra de un plátano seco
mis amó... mis amó... mis amores la luna lloró.[12]

Con la suspensión retardada ofrezco este canto que acostumbramos en tiempos de Navidad, cuando los muchachos van a quebrar la piñata :

La piñata tiene cola... tiene cola...
colaciones de a montón.[13]

También aparece retardada la suspensión del texto en este Jarabe Palomo, el cual acepta los versos de «Estando amarrando un gallo» :

12. Procede de Linares, N. L. Comunicó Prof. M. Correro Errazquin. (Ver nota 6.)
13. Canto de piñatas. Procede de Araró, Mich. Comunicó Rafael Vizcaíno Treviño.

— Palomito, ¿Qué hace *ahi*
sentado en ese hormiguero?
— Pepenán... pepenán... pepenando piedrecitas
para el a... para el a... para el año venidero.[14]

«El gallito», jarabe procedente del Distrito de Altar, Sonora, publicado por Luisa Espinel, hace intervenir la cesura de las palabras en lo que pudiéramos llamar estribillo, después de la copla :[15]

¿Quiquirí-quirí-qui li haga? Canta el gallito.
¿Cómo quieres que te quiera a ti solito?

Toda la no... toda la no... toda la noche te tuve
debajo de... debajo de... debajo de las estrellas,
contándoté... contándoté... contándote mil mentiras
y tú creyén... y tú creyén... y tú creyéndote de ellas.

En el caso de las Coplas de «El sombrero ancho» el corte aparece en los versos pares :

14. MAX L. WAGNER, *Algunas apuntaciones de Folklore mexicano. Veintitrés Sones del Fandango,* «Journal of American Folklore» (1927).
15. *El Gallito.* (The Rooster). Núm. 13, Jarabe, en LUISA ESPINEL, *Canciones de mi padre,* p. 45.

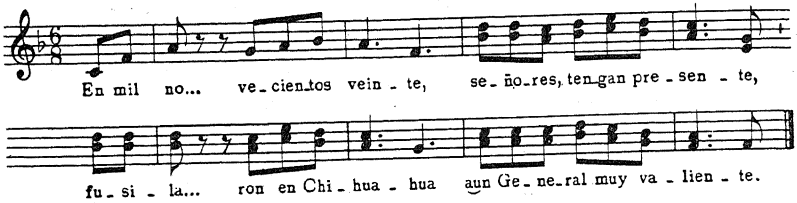
De Celaya traje el hule, de Celaya traje el hule,
de Queretaró... de Queretaró... de Querétaro el sombrero
y en Guanajuato le puse y en Guanajuato le puse
toquilla de ter... toquilla de ter... toquilla de terciopelo.[16]

Hasta aquí los ejemplos se han apoyado en coplas, sones y jarabes, aunque también aparecen en Corridos como el de «Tampico hermoso», en cuya melodía se impone que la mitad del primer verso vaya aislada, en tanto que la segunda mitad se acople con la primera del segundo y así sucesivamente. Es entonces cuando veo la necesidad de escribir los ejemplos literario y musicales de este modo:[17]

16. Coplas con estribillos. Proceden de Lagos de Moreno, Jalisco. Comunicó Luz María M. del C. de Toral.
17. Tradición oral. Hoja suelta impresa por Eduardo Guerrero (México, D. F.).

Como en un sueño, en...
mi mente vi pasar / aquellas horas...
feliz en que me hallé / cuando en Tampico...
sin poderlo negar / gocé de glorias...
de dichas y placer.

En el Corrido del fusilamiento del Gral. Felipe Ángeles la interrupción aparece al principiar los versos impares :



En mil no... vecientos veinte, / señores tengan presente
fusilá... ron en Chihuahua / un General muy valiente.[18]

Ahora, con el fin de justificar el título del presente escrito, debo presentar casos de Canción romántica, o sea en un género sumamente alejado de la jota. El ejemplo típico es el de la «Palomita blanca» :[19]

18. Tradición oral. Procede de México. Oído a unos ciegos mendigos en la calle de la Palma.

19. Tradición oral. Procede de Jalisco. Impresa en la revista «Papel y Humo» (México).

Ando en busca...
de una blanca palomita, / de señas traigo...
un dolor dentro del alma, / dolor ingrato...
si me dieras tu retrato / ya nunca, nunca...
yo te dejaría de amar.

En igual forma continuaré presentando otras canciones, aunque debo advertir que la estructura de las estrofas, por lo que se refiere a las rimas, quedan fuera de su sitio y naturalmente los autores clásicos protestan por estas libertades que el pueblo se otorga :

Yo ya me voy...
para ese Alamo de Parras / y voy *deregido*...
a la Estrella del Oriente, / llevo un dolor...
que dejé un amor pendiente / y no más me acuerdo...
ganas de llorar me dan.[20]

Los rasgos de la canción ranchera «¿Adónde estará...?», aparecen así concebidos :

¿A dónde estará...
esa prieta consentida, / que algún día recordará...
de los gustos que nos dimos, / por última vez...
muchos besitos nos dimos. / ¡Qué mi prieta tan ingrata...
que se fue y no me dijo adiós![21]

20. Procede de San Luis Potosí, S.L.P. Comunicó Ladislao Guadalajara, Cancionero popular.
21. Procede de Hda. de Bocas. San Luis Potosí. Comunicó Ladislao Guadalajara, cancionero popular.

Otra canción ranchera influenciada por el procedimiento de entrecortar los versos lo hace en ambas estrofas :

Con el aliento...
quisiera que tu me amaras, / joven divina...
o que me dieras tu amor. / *Si jueras firme...*
te daría mi corazón, / mira, soy hombre...
que yo lucho por tu amor.

Desde nuestra infancia...
que nos conocimos / y nos quisimos...
joven idolatrada, / en mi pensamiento...
te traigo grabada y, / no seas ingrata...
corresponde a mi amor.[22]

22. Del repertorio de los «Cantadores del Ante Colimote». Procede de San Luis Potosí. Comunicó Ladislao Guadalajara, cancionero popular.

Por lo que toca a Sudamérica tres ejemplos del tipo que estudiamos proporciona el acervo literario-musical de la República de Chile. El primero está concebido en décimas, forma básica de la literatura popular, tanto de Chile como de Argentina. Se intitula: «La Pasión de Cristo», he aquí la primera estrofa y el Cogollo.[23]

En una gotita'e sangre se for... se formó Dios para siempre,
para encarnar en el vientre de su purísima Madre.
Nacido de vuestros padres, bendí... bendito su nacimiento,
para adorar lucumento (?), yo también quiero adorar
esa bonita señal, traigo... traigo en el alma de asiento.

Cogollo.

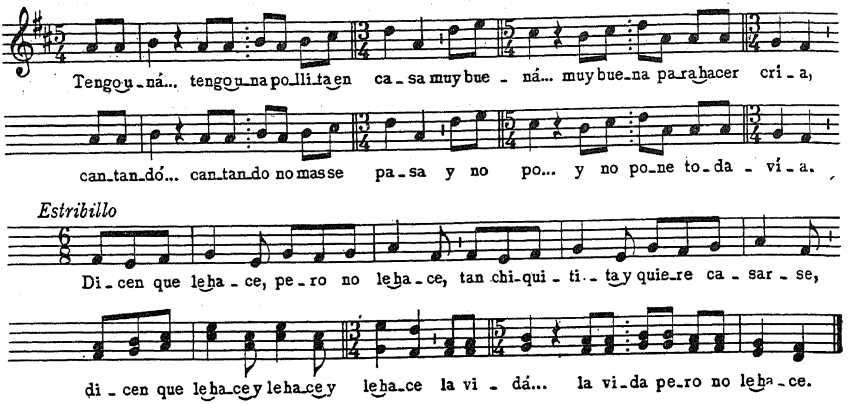
Para toda la compaña, clavel... clavelito reventando,
Jesucristo bajó al mundo la doctrina predicando.
Ángeles se van juntando por las... por las playas de los mares,
bendiciendo los lugares y haciendo cuerpo de fieles.
¡Dios los guarde entre claveles y en los... y en los coros celestiales!

El segundo ejemplo es un relato trágico, el de «El caballero ahogado».[24]

Don Eugé... don Eugenio se llamaba,
Silva por... Silva por apelativo;
se fue a bañar con su hermano, / con mucho amor y cariño.
Todo el tre... todo el trecho que han andado
ahí se fue... ahí se fueron conversando;
don *Ugenio* iba atrás, / la Muerte lo está esperando.
Llegarón... llegaron a la *laúna*;
trataron... trataron del desnudarse;
mas, como le convenía, / la Muerte se lo arrastraba.
Por ganar... por ganarse a lo bajito,
a la hondú... a la hondura se ganaba... Etc.

El tercer ejemplo es el de «La pollita», o sea Coplas con Estribillo:[25]

23. Décima a lo divino. *Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile.* 2.ª serie.
24. *Estudio del Folklore de San Carlos* (Chile), por LUCILA MUÑOZ.
25. Proceden de Santiago de Chile. Comunicaron Virginia Bravo L. y Raúl Uribe Castillo.



Tengo yo... tengo yo para hacer cría
una po... una pollita en mi casa,
cantandó... cantando no más se pasa,
y no po... y no pone todavía.

Estribillo :

Dicen que le hace, pero no le hace,
tan chiquitita y quiere casarse ;
dicen que le hace y le hace y le hace
la vidá... la vida, pero no le hace.

Copla :

El que me... el que me la regaló
dijo que... dijo que era *poneora* ;
pero el ca... pero el caso es que hasta ahora
ningún hue... ningún huevo he visto yo.

Estribillo :

Dicen que le hace, pero no le hace... Etc.

La región de Santiago del Estero, en la República Argentina, nos proporciona una Zamba también de aliento entrecortado : «En el fondo de la mar». Como en el caso de las jotas navarras, tiene doble suspensión en los versos impares.[26]

26. ANDRÉS A. CHAZARRETA, 2.º *Album Musical Santiagueño de Bailes y Tonadas Criollos*, 7.ª edición (Buenos Aires).

En el fon... en el fon... en el fondo de la mar,
de la mar, la mar, la mar / suspiraba una ballena;
en su sus... en su sus... en su suspiro decía,
en su suspiro decía: «Quien tiene amor tiene pena».

En la mar... la mar... la mar... en la mar está tronando,
tronandó, tronandó, / y en la cordillera llueve;
entre mar... entre mar... entre mar y cordillera,
entre mar y cordillera mi amor está navegando.

Aunque los ejemplos musicales difieren melódicamente de país en país y no puede ser de otro modo, tal como los fenómenos folklóricos lo exigen, la canción de aliento entrecortado o, por mejor decir, el procedimiento de detener las sílabas del verso en lugares inesperados, el imprimir a la melodía una suspensión por medio de sonidos largos, el cortar los versos sumando la mitad del anterior con la siguiente del posterior, el hacer suspensiones simples, dobles o en versos salteados son elementos que el pueblo de los diversos países americanos, desde México y Arizona hasta Chile y la Argentina, ha tomado, elaborado, trasmitido y multiplicado de la jota navarra, aplicando a la forma literaria y musical el mismo tratamiento que en sus fuentes de origen, o sea en la provincia de Navarra, en la península española. Por lo tanto, el propósito que me tracé al formular este trabajo creo haberlo logrado. Ahora mis colegas, los musicógrafos de allende el mar, tienen la palabra para complementar un estudio del cual sólo se da aquí el primer impulso.

VICENTE T. MENDOZA

EL ROMANCE «RÍO VERDE, RÍO VERDE»

SUS VERSIONES VARIAS

Hace casi cincuenta años que los musicólogos C. J. Sharp y Ph. Barry, trabajando independientemente el uno del otro, llegaban a una misma conclusión: que la melodía popular adquiere sus más típicas cualidades en el curso de su transmisión oral de unas generaciones a otras, mediante una reelaboración colectiva; por entonces mismo observaba yo, independientemente también, igual procedimiento elaborativo en la parte literaria de la canción tradicional[1] y añadía la observación de que en la evolución constante del texto cantado, la forma primitiva de ese texto viene, por lo general, a resultar inasequible para nosotros, pues quedaba relegada al olvido y pérdida, a causa del éxito de formas ulteriores.

No pudiendo tratar yo la parte musical, en la que soy incompetente, trataré este tema, que continúa muy desconocido, en la parte literaria, esperando que pueda servir de punto de referencia útil para los musicólogos.

Tomaré como ejemplo un viejo romance que hace más de cuarenta años estudié en la «Revista de Filología Española», y que ahora tiene que ser examinado de nuevo a la luz de nuevos datos.

El desastre del alcaide Juan de Saavedra. Dos noticias a raíz del suceso.

El 10 de marzo de 1448 Juan de Saavedra y Ordiales, al frente de las milicias de Sevilla, fueron desbaratados al entrar en el reino moro de Granada, siendo muerto Ordiales (o Urdiale) y quedando

1. Véase mi *Romancero Hispánico*, I (1953), pág. 42.

cautivo Saavedra. Este Saavedra era un caballero andaluz que en 1433, siendo alcaide de Jimena de la Frontera (al sur de Sevilla) conquistó de moros el pueblo de Castellar (entre el campo de Gibraltar y Jimena); desde Castellar, como punto de apoyo, es de suponer que habría hecho antes varias entradas por el sur de la vecina Sierra Bermeja, que era entonces la parte más occidental del reino de Granada.

Este lamentable descalabro tuvo resonancia muy grande, aunque efímera y, a juzgar por dos alusiones inmediatas al acontecimiento, únicas por mí conocidas en 1915 y únicas enteramente inmediatas que hoy conozco, el mayor interés lo despertó Ordiales. El sastre poeta Antón de Montoro escribió a raíz del suceso, es decir, en marzo de 1448, una larga composición, en coplas de arte mayor, dedicada a consolar de la pérdida de Ordiales «al Duque», o sea a don Juan de Guzmán, conde de Niebla, nombrado por Juan II, en 1445, primer duque de Medina Sidonia. Por estos versos sabemos que Ordiales era un joven criado del duque, y que aún no se tenía noticia segura de su muerte cuando Montoro escribía:

«Al Duque, memorando la perdición de Urdiales, quando era dubdosa:[2]

Muy digna potencia de más prosperar,
Duque, elegido por obra fulgente,
¿seréis vos servido de algún memorar
de aquel que feciste, de nada, valiente...?»

Montoro mezcla en su revesado estilo el elogio un tanto humillante del muerto y la adulación al vivo, informándonos de que «el triste Urdiales»

Jamás nos cesaba buscando victoria
al rey, con sus obras de claro semblante;

pero que si bien creció en poder, mientras siguió las pisadas «de aquel Duque osado quel daba osadía»,

Después que le plogo negar obidencia
de quien lo compuso de siervo a señor...
quisiera el amargo fazer de secreto
algunas proezas que fueran sonadas;

2. *Cancionero de Antón de Montoro*, publ. por E. COTARELO Y MORI (Madrid 1900), págs. 29 y 315; claro es que el erudito editor desconoce quién es Urdiales y la aventura de su ignorada perdición.

mas como las vidas tengamos prestadas
a tiempo en la nota del más alto cielo,
así como quiso prender algund vuelo,
más presto se vido las alas tranzadas.
Por donde su madre, la triste Remira,
torciendo sus manos con rabia quán grande,
grandes renovando gemidos, sospira;
non sabe do busque, nin siente do ande,
nin sabe mandar, nin hay quien la mande;
tan retrasportada qu'el mundo nol cabe
solviendo los vientos, la triste non sabe
de quatro elementos a quál lo demande.

Montoro dirige después dos estrofas a un «noble alcayde» cautivo, deseando su venida «en son que nos pueda prestar vuestra lanza». Alude a Saavedra, el alcaide de Castellar. La familia Saavedra y la villa de Jimena tenían por entonces estrechas relaciones con el duque.[3]

Montoro, inmediatamente, sin transición alguna, apostrofa después: «¡Oh tú, su querida por orden honesto!», dirigiéndose, sin duda, a la novia del joven Ordiales, «viuda primero que non maridada».

La otra alusión que conozco al suceso de 1448 está hecha hacia 1449 por Fernando de la Torre, en su *Libro de las veinte cartas e quistiones*.[4] En una epístola consolatoria dice el autor: «miremos a los tiempos presentes, en los quales fallaremos no pocas ni pequeñas caydas e infortunios de grandes, infantes, condes y cavalleros», y luego acaba: «que si las tales dignidades e cosas pudiessen dar vida, los infantes don Pedro e don Enrique, sus hermanas las reynas, el conde de Mayorga, don Juan de Portugal, don Gutierre de Padilla, Fernando de Ferrera, Ordiales e otros muchos, e otros que en sus juventudes fueron arrebatados, vivos serían». El colocar a Ordiales, muerto en 1448, en esa enumeración de per-

3. Después de la derrota de Juan de Saavedra, Jimena cayó pronto en poder de moros; pero fue reconquistada por especial iniciativa del mismo Juan de Saavedra (ya rescatado de su cautiverio) y con la ayuda de los caballeros del duque de Medina Sidonia, en 1456. Véase A. de Palencia, a quien se atribuye la *Crónica castellana de Enrique IV*, Bibl. Nac., ms. 1773, fol. 20 v., y Diego de Valera, *Memorial*, «Bibl. Aut. Esp.», LXX, pág. 13 *b*, que sigue a esa Crónica castellana; v. CARRIAZO, edición del *Memorial* de Valera (1941), pág. LXXII, para la relación del cap. XI del *Memorial* (que es donde se habla de la toma de Ximena por Juan de Saavedra) con la Crónica castellana, ms. 1780, distinto del que yo cito, pero igual en su contenido.

4. *Cancionero y obras en prosa de Fernando de la Torre*, publ. por A. PAZ Y MELIA (Dresden 1907), pág. 39. Para la fecha, v. pág. VIII.

sonajes ilustres arrebatados en su juventud por la muerte en poco más de un decenio anterior (los cuatro infantes de Aragón muertos entre 1438 y 1445, y el conde de Mayorga, fallecido en 1437),[5] indica cuánto la reciente muerte, que debió de ser heroica, había engrandecido a ese joven Ordiales, de cuya vida, sin embargo, no he logrado hallar memoria alguna, salvo los versos de Antón de Montoro. Los escritores posteriores ninguno sabe más que ese nombre incompleto, Ordiales.

Cronista coetáneo que habla del desastre: el Halconero Carrillo.

En la historiografía inmediatamente posterior, la trágica derrota de Saavedra y de Ordiales tuvo muy escasa resonancia; tal infortunio, a los ojos de cualquier historiador que mira los sucesos de un reinado, era nada más que uno de tantos descalabros de frontera como a menudo ocurrían. Así la famosa siempre leída *Crónica de Juan II*, comenzada hacia 1455 y añadida poco después, aunque trata, como es natural, de muchos encuentros fronterizos, no se ocupa para nada del desastre de nuestros dos héroes, y también es chocante el que las varias crónicas de Enrique IV, cuando tratan como suceso importante la segunda reconquista de Jimena, perdida con ocasión del cautiverio de Juan de Saavedra en 1448 y recuperada en 1456, no aluden para nada al reciente descalabro causante de la pérdida; esta desatención es ya notable en Diego Enríquez del Castillo, que tenía quince años cuando había ocurrido la derrota, y en Alonso de Palencia, que tenía 25 años en aquella fecha, los cuales no nombraron siquiera a Saavedra, pero es muy sorprendente en Diego de Valera, que contaba 36 años cuando el pasado desastre, y después, contando la directa iniciativa que Juan de Saavedra tuvo en el asalto de Jimena, en 1456, no se acuerda para nada de lo pasado ocho años antes.[6] Por el contrario, otra historia del mismo Juan II, muy poco leída, tanto que sólo llegó a imprimirse hace pocos años, incluye entre las acciones de guerra fronteriza la que aquí nos inte-

5. Véase «Rev. Filol. Esp.», II (1915), pág. 335, nota.

6. *Crónica de Enrique IV*, por Enríquez del Castillo, cap. XII; Palencia, *Crónica de Enrique IV*, traducida por A. Paz y Melia, I (1904), pág. 224 (en la página 20 elogia a nuestro Saavedra); Valera, *Memorial de diversas hazañas*, edic. Carriazo (1941), págs. 37-38 (o «Bibl. Aut. Esp.», LXX, pág. 13 *b*). Carriazo, en su pág. XCI, da para Valera la fecha 1487; Valera tiene por fuente la *Crónica castellana de Enrique IV*, atribuida a Palencia, ya citada en nota anterior.

resa. Es la *Crónica del Halconero de Juan II, Pedro Carrillo de Huete,* autor que andaba por sus 65 años cuando ocurrió el desastre de Saavedra y que acabó su crónica dos años después.[7] Esta crónica, ahora tan valiosa para nosotros, deja interrumpida su narración contando sucesos del mes de marzo de 1450; utiliza unos 200 documentos, notas y cartas coetáneas.[8] En su capítulo 363 cuenta «De cómo entraron a tierra de moros çiertos cavalleros de Sevilla, e fueron, por la mayor parte, todos presos e muertos».

«Según de suso avedes oydo,[9] los moros de Granada enemigos de nuestra santa fee católica, con ayuda de algunos moros de allende que pasaron en su ayuda, conoçiendo las diçensiones e discordias que eran en el reyno de Castilla, atrevíanse de fazer e fazían muchos males e daños e tomas de villas e castillos, e non avía quien gelo registir; por lo qual se movieron de Sevilla CCC cavalleros e CCCC peones, de los quales iban por capitanes Juan de Sahavedra e[10] de Ordiales. Los quales con buen zelo de servir a Dios e al rey, e por defensión de la tierra, entraron en tierra de moros por la parte de,[11] sábado víspera de Ramos, X días del mes de março del dicho año de XLVIII. E por caso fortuytu, encontraron fasta IIM cavalleros de moros e más de XM peones, los quales así mesmo venían a fazer entrada en tierra de cristianos; los quales como venían apartados e en çiertas vatallas, no se podieron reconoçer que fuesen tanto número. Por lo qual los dichos Juan de Sahavedra e Ordiales pelearon con las dos primeras vatallas que paresçían, las quales vençieron e desvarataron; e pensando que no oviese más, pasaron adelante, e lançaronse en otra gruesa vatalla de los moros, e allí fueron los más presos e muertos. E así mesmo fue muerto Ordiales en esta vatalla; e Juan de Sahavedra fue llevado preso a la cibdad de Granada. De las quales nuevas el rey de Castilla, quando lo sopo, ovo mucho enojo; por lo qual se movían muchas fablas e consejos para prober de algunos fronteros, e non se podían acordar, por quanto algunos que lo pedían no gelo davan por ser al rey sospechosos ..... reçelando que el príncipe don Enrrique su fijo, con otros algunos del reyno, se llevantaria.»[12]

7. Carrillo fue armado caballero (a sus 25 años?) en 1407, y había muerto ya en 1455, sucedido por otro halconero en palacio, *Crónica del Halconero de Juan II, Pedro Carrillo de Huete,* publ. por JUAN DE MATA CARRIAZO (1946), página XI, y *Refundición de la Crónica del Halconero por el obispo don Lope de Barrientos* (1946), pág. LII.

8. Véase el Prólogo de CARRIAZO a la *Refundición del Halconero,* páginas LXXXIV, XCI-XCII y XCVI.

9. Alude al capítulo 354, donde cuenta que por las disensiones de los cristianos y por no proveer el rey los lugares de la frontera, se perdieron, en el año 1447, las villas y fortalezas de Arenas, Benamaurel, Huéscar y Vélez.

10. Hay un blanco en el manuscrito.

11. El copista omite el nombre del lugar, pero no deja un blanco.

12. Sigue contando «cómo fueron presos los condes de Alva e conde de Venavente e don Enrique e Pedro de Quiñones e Suero de Quiñones su hermano». Sábado XI días de mayo de XLVIII. Esta fecha está bien; pero la que va en el texto debe decir «XVI días del mes de março», pues este día fue la víspera de Ramos.

El Halconero o cazador mayor, por ocupar uno de los doce oficios importantes del palacio real, vive la intimidad del rey, y más tratándose de Juan II, tan deportista,[13] y nos dice que la noticia del desastre de Saavedra impresionó mucho al rey, haciéndole ver la falta de alcaides en la frontera granadina ; pero esa noticia, llegada en fresco a la corte (*nuevas*, dice el cronista), no es una información bien concertada, sino un relato muy irregular y poco cuidadoso, puesto que no da el nombre completo de Ordiales, ni dice nada preciso sobre el lugar donde ocurrió la batalla, dos defectos que el Halconero deja en blanco o en vacío al escribir, pues desea subsanarlos, informándose sobre ambos puntos, ya que con esas dos omisiones el relato no queda bien en una crónica ; no parece, pues, una relación del suceso enviada a la corte. Pero el hecho fue que el Halconero no se ocupó más de tal batalla ; de Ordiales nadie sabía nada pocos años después del desastre, y de Juan de Saavedra, caballero bien conocido, aunque el Halconero lo nombró antes en el capítulo 300 como fiel al rey Juan II, no lo vuelve a nombrar, después de su cautiverio, en los veinticuatro capítulos que aun prosigue el texto de la Crónica, y eso que al cronista le preocuparon mucho los reveses que sufrían los fronteros de Hellín en 1448, los de Baena, Jaén y Sevilla en 1449 y las treguas con Granada en marzo de 1450,[14] treguas que pudieron influir en el rescate de Saavedra.

Nuevos datos. Relato de Rodríguez de Almela

Estos datos historiográficos hasta aquí expuestos son los que pude reunir cuando en 1915 estudié el romance de Sayavedra y Ordiales. Pero después, en 1958, el señor L. Seco de Lucena Paredes dio un gran avance al conocimiento historiográfico de este tema, encontrando varias referencias a Juan de Saavedra en el historiador de Sevilla Diego Ortiz de Zúñiga, las cuales prueban que Saavedra no murió en el cautiverio, como yo creía por dar demasiada fe al romance, juzgándolo muy antiguo. Al documento referente al dinero que se acopiaba para el rescate de Saavedra, publicado por Ortiz de Zúñiga, añade Seco de Lucena otros dos sobre el mismo dinero. Lástima que maneje con cierta desatención sus fuentes; llegando a

13. Carriazo, *Crónica del Halconero*, págs. xi-xii, y *Refundición del Halconero*, págs. lxxv-lxxvi.

14. *Crónica del Halconero*, caps. 369, 380 y 386.

afirmar que el suceso de que tratamos «lo refieren varios cronistas e historiadores contemporáneos o inmediatamente posteriores al desastre, como Rodríguez de Almela, Pellicer y Ortiz de Zúñiga... varias crónicas coetáneas».[15] Según lo que hoy conocemos, la verdad es que del descalabro hablan, no varias, sino sólo dos Crónicas que pueden calificarse de «inmediatamente posteriores», la del Halconero y la de Almela, de que en seguida vamos a tratar; siglos después (no «inmediatamente posteriores»), Pellicer, en 1647, no conociendo la Crónica del Halconero, cita sólo a Almela; lo mismo hace Ortiz de Zúñiga, en 1677, quien ignora el año en que ocurrió la derrota, situándola por conjetura en 1449, no en 1448 como dice el señor Seco de Lucena; por este pequeño error llega Seco a afirmar que Ortiz de Zúñiga conocía documentos que trataban del rescate de Saavedra en 1449, cuando sólo los conoce de 1450.[16] Expongamos ahora estos diversos datos, para fijar lo mejor que podamos el histórico suceso.

Treinta años después del Halconero Carrillo, escribe el murciano Diego Rodríguez de Almela (o Almella) su obra, todavía inédita, titulada *Copilación de las batallas campales que son contenidas en las estorias escolásticas e de España*, obra terminada el 20 de diciembre de 1481,[17] es decir, treinta y tres años después del desgraciado suceso de Saavedra. Las batallas sacadas de las historias escolásticas, principalmente la Biblia, son 113, y las sacadas de las historias de España son 232.

«La CCXXII batalla fue quando Johan de Sayavedra e Ordiales, su yerno, pelearon con los moros en el val de Cártama, e fueron vençidos d'ellos; e fue í muerto el dicho Ordiales, e Johan de Sayavedra preso.»[18]

Ahora bien: esta batalla 222 que incluye Almela, ¿procede de una hoy desconocida «Estoria de España», como las otras batallas? Entre esas 222, ¿las hay que no procedan de crónicas? Opinar sobre estas preguntas exigiría un estudio que ahora no puedo hacer. Notemos solamente que Almela, al resumir su fuente, dice mucho menos que el Halconero Carrillo, pues no dice el año en que esta batalla ocurrió, como no lo dice respecto a las demás batallas de la

15. En el «Boletín de la Universidad de Granada», VII (1958), págs. 8 y 15; igual en «Al-Andalus», XXIII (1958), págs. 79 y 84.

16. ORTIZ DE ZÚÑIGA, *Andres* (1677), pág. 335 *b*; SECO DE LUCENA, «Boletín...», pág. 9; «Al-Andalus», XXIII, pág. 80.

17. AMADOR DE LOS RÍOS, *Hist. de la Liter.*, VII (1865), pág. 314, y G. CIROT, *Les Histoires générales d'Espagne* (1905), pág. 18.

18. Bibl. Nac., ms. 1319, fol. 275 v.; otro manuscrito en El Escorial.

Copilación; tampoco da la cifra de los combatientes cristianos y moros, ni describe la batalla, ni dice dónde fue llevado Saavedra preso. Pero en cambio da dos noticias que no da el Halconero. Una es que Ordiales era yerno de Saavedra; pero esto es un error, pues Ordiales era sólo futuro yerno, según nos informa el enteramente coetáneo Antón de Montoro, y este error de Almela hace que Pellicer de Ossau atribuya a nuestro Juan de Saavedra, además de las tres hijas cuyos nombres constan en los documentos de la casa, Leonor, Catalina y María, otra indocumentada e innominada: «otra hija que fue muger de aquel cavallero Ordiales que murió en la batalla de Val de Cártama, de quien, ni de su sucesión, no se han alcanzado otras noticias». ¿Cómo iba a obtener otras noticias Pellicer, si tal hija, mujer de Ordiales, no existió, sino que fue Leonor o Catalina o María, «viuda primero que non maridada»? La otra noticia peculiar de Almela es la que fija el lugar de la batalla 222 en el valle de Cártama. ¿Habrá error aquí también? Cártama está muy lejos de la base de operaciones de Saavedra, pues dista de Castellar de la Frontera 106 kilómetros;[19] ¿a qué se habrían de internar tanto en tierra enemiga 300 caballeros solamente, que sólo buscaban el hacer talas y presa de ganados y cautivos? Otra acometida contra Cártama que ahora recuerdo, hecha (como la de Saavedra) por otra pequeña fuerza fronteriza (120 de caballo y 300 peones) al mando de Fernando de Narbáez, en 1456, entra desde Antequera, que dista de Cártama sólo 54 kilómetros.[20]

Todo esto que vamos encontrando al paso nos lleva a pensar, como muy probable, que Almela no conoció una Estoria de España perdida hoy para nosotros, sino que resumió el relato que halló en la crónica del Halconero, única que se ocupa del poco resonante descalabro de Saavedra. Almela, que tendría unos veinte años cuando tal descalabro ocurrió, habría oído alguna noticia impresionante sobre aquel encuentro fronterizo, y al leerlo después en el Halconero, suplió, como mejor pudo, los dos vacíos de la crónica, sobre Ordiales y sobre el lugar de la derrota, y elevó aquella infeliz cabalgada de 300 jinetes sevillanos a la categoría de una memorable «batalla campal». El hecho de centrar el interés de la acción, no sólo en la

19. Por las carreteras de hoy, según el mapa turístico (Firestone).

20. *Memorial de diversas hazañas*, por Diego de Valera, edic. CARRIAZO (1941), pág. 39. En la pág. 32, otra incursión de Enrique IV contra Cártama, que pasa mucho más lejos, parte también de Antequera, pero lleva 800 hombres de armas, 3.000 jinetes y 13.000 peones.

conocida figura del alcaide Juan de Saavedra, sino también en el mozo Ordiales, ignorado de todos los cronistas, hace pensar inevitablemente en una estrecha dependencia entre Almela y el Halconero.

QUÉ PUDO SER EL HECHO HISTÓRICO

Ahora, si a la luz de los nuevos documentos vistos por Pellicer de Ossau, por Ortiz de Zúñiga y por Seco de Lucena, examinamos el relato del Halconero Carrillo, debemos observar que los 300 caballeros y 400 peones de Saavedra

«por caso fortuitu encontraron fasta 2000 cavalleros de moros e más de 10.000 peones, los cuales así mesmo venían a fazer entrada en tierra de cristianos»;

mientras en un documento, fechado el 24 de julio de 1450, los alcaldes y regidores de Sevilla se dirigen al hermano de Juan de Saavedra recordándole:

«vos Gonçalo de Saavedra, veinticuatro et alcalde de la justicia desta dicha çibdad, nos dexistes que bien sabíamos que Juan de Saavedra vuestro hermano, agora poco tiempo ha desta postrimera entrada que fizo en tierra de moros enemigos de nuestra santa fe católica, seyendo sabidores los moros de la casa e reino de Granada de su entrada, se ayuntaron grande número de moros de la dicha casa de Granada, así de cavallo como de pie, e sobrevinieron a la parte por donde él entraba, e travó pelea con ellos, e como quier que murieron muchos de los dichos moros, fue vencida e desbaratada su batalla e gente que con él iva, en tanto grado e por tal manera que murieron aí muchos cristianos, e otros e él con ellos fue preso».[21]

Este relato, recogido por los regidores de Sevilla de boca de Gonzalo Saavedra, difiere del que da el Halconero en que, según el relato oral, el gran ejército «de la casa y reino de Granada» se reúne para oponerse a la invasión de Saavedra y no para hacer entrada en tierra de cristianos; aunque el hecho es que la entrada de los moros parece haberse efectuado después del descalabro cristiano, pues la fortaleza de Jimena, de donde era alcaide Juan de Saavedra,[22] cayó en poder de los moros y no fue de nuevo recon-

21. SECO DE LUCENA, «Boletín de la Universidad de Granada» (1958), págs. 10-11; «Al-Andalus», XXIII, pág. 90.

22. Jimena, reconquistada en 1431, recayó en poder de los moros después de la prisión de Saavedra, y no fue recobrada hasta 1456, por iniciativa del mismo Juan de Saavedra; v. bibliografía en la «Rev. Filol. Esp.», II (1915), pág. 331, nota 1, y pág. 334, nota 1 (no tenía yo noticia de la redención del cautiverio de Saavedra).

quistada hasta 1456, por iniciativa del mismo Juan de Saavedra, muy pronto redimido de su cautiverio.

Esta redención se había hecho efectiva ya cuando se redactó el citado documento de 24 de julio de 1450, en el cual se expresa que el cautivo estaba en libertad, porque se había pagado gran parte del crecido rescate exigido por los moros, y mientras se reunía el resto del dinero (que se debería sacar de las rentas de Sevilla en los años venideros de 1451 y 1452), había entregado Juan de Saavedra dos hijas suyas, «las cuales están allá en tierra de moros en rehenes» hasta pagar la totalidad del rescate convenido.[23] Había contribuido también al rescate el rey Juan II, según él declara en documento de 30 de agosto de 1450, relativo al «desastre sucedido a Juan de Saavedra, mi alcaide del Castellar».[24]

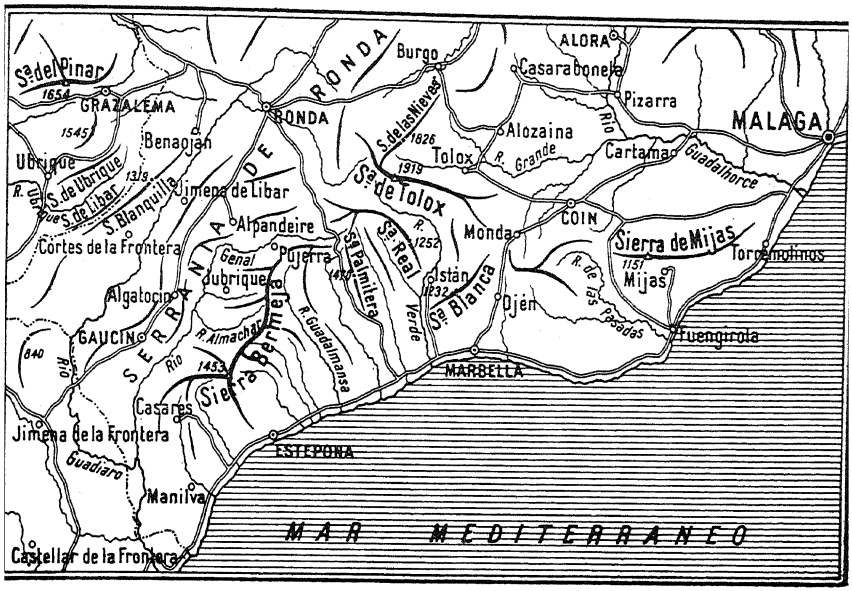
En fin, el Halconero dice que «Juan de Sahavedra fue llevado preso a la cibdad de Granada» ; mientras Pellicer escribe : «la tradición que hay en la casa de Castellar es que fue llevado captivo a Marbella, i que de su rescate se labró la torre que se llamó de los Saavedras ; después de ganada por los señores Reyes Católicos, se pusieron en ella sus armas, o los moros por trofeo».[25] Esta tradición familiar, recogida en el siglo XVII, es para mí altamente fidedigna. El documento de julio de 1450, que refleja también un relato familiar, el del tío de las dos cautivas en rehenes, se expresa con gran vaguedad respecto a esas dos hijas : «están allá en tierra de moros» ; no se sabe o no importa saber dónde ; debemos suponer que en Marbella, pero la «tierra de moros» no exige más precisión.

En cuanto al lugar de esa tierra de moros en que se dio la batalla, según Almela, puede observarse que, además de la gran distancia que media entre Castellar y Cártama, nos hace dudar de esa versión el hecho de que si hubiese sido atacada Cártama, debiera haber acudido a la defensa la vecina Málaga, y no fue Málaga, sino Marbella, la que se llevó los cautivos, lo cual nos hace pensar en un combate en las proximidades de Marbella, que es donde los romances sitúan la batalla.

23. SECO, «Boletín...», pág. 11, «Al-Andalus», XXIII, pág. 91. Sendos dos documentos relativos al dinero del rescate, ambos de 1450, publican Ortiz de Zúñiga y Seco de Lucena. Es de notar, sobre el concepto de los dos sexos en la familia antigua, que Saavedra, según Pellicer, tuvo dos hijos y tres hijas, y no entrega en rehenes ningún varón.

24. Ortiz de Zúñiga, *Anales*, pág. 336 *a*.

25. Joseph Pellicer de Ossau y Tovar, *Memorial de la casa y servicios de don Joseph de Saavedra, marqués de Ribas* (Madrid 1647), fol. XXV y sigs.



Dos versiones del romance «Río Verde»

Se conservan sólo dos versiones tradicionales del romance de Ordiales y Sayavedra. Una se publicó en un pliego suelto de varias canciones, del que se conoce sólo un ejemplar mutilado, falto de nuestro romance, y existente en la célebre colección de la Universidad de Praga, pliego que fue incluido[26] en el Cancionero de Romances de Amberes, sin año, pero impreso indudablemente entre 1547 y 1549, de modo que hoy sólo por ese Cancionero, en su folio 174ᵛ, podemos conocer esta versión, que comienza así:

> Río Verde, río Verde, más negro vas que la tinta,
> entre tí y Sierra Bermeja murió gran caballería,
> mataron a Ordiales, Sayavedra huyendo iva,
> con el temor de los moros entre un xaral se metía;
> tres días ha con sus noches que bocado no comía...

Acosado por el hambre y la sed, sale al camino, donde los moros le apresan y lo llevan ante el rey de la morería; éste le ofrece grandes riquezas si quiere hacerse moro, pero el prisionero se niega, y el rey lo manda matar.

26. La prueba véase en la reproducción facsímil que hice del *Cancionero de Amberes*, 2.ª edic. (1945), págs. XXV-XXVI.

Como los romances fronterizos sólo tarde abundan en los pliegos sueltos, y como Sayavedra y Ordiales eran sevillanos, es lo más creíble que el pliego suelto de Praga proceda de la imprenta sevillana de Jacobo Cromberger en sus últimos tiempos, 1530 (?), más probablemente de la de los sucesores Juan Cromberger, hacia 1540, o Jácome Cromberger, hacia 1547.

La otra versión del romance se publica al final de la obra de Ginés Pérez de Hita, *Guerras civiles de Granada,* 1595. Después de insertar el romance sobre la muerte de don Alonso de Aguilar, que empieza *Estando el rey don Fernando,* Pérez de Hita dice que, si bien en ese romance se pone la muerte de don Alonso en la Sierra Nevada, el poeta que hizo el romance de *Río Verde* sitúa esa muerte en Sierra Bermeja, cosa dudosa, aunque él, Pérez de Hita, prefiere esto segundo : «aunque me parece a mí, y ello es ansí, que la batalla passó en Sierra Bermeja, y ansí lo declara un romance muy antiguo que dize desta manera :

> Río Verde, río Verde, tinto vas en sangre viva,
> entre ti y Sierra Bermeja murió gran cavallería,
> *murieron duques y condes, señores de gran valía,*
> allí muriera Urdiales, *hombre de valor y estima,*
> huyendo va Sayavedra *por una ladera arriba* ;
> *tras él iva un renegado que muy bien lo conocía...*

El romance se aparta ya totalmente del anterior, contando cómo el renegado había sido cautivo en Sevilla de Sayavedra y de la mujer de éste, doña Elvira,[27] y cómo Sayavedra mata al renegado, pero al fin, cercado por más de mil moros, es despedazado. Entretanto, don Alonso se defendía, resguardado tras el cadáver de su caballo y arrimado a un gran peñón, pero allí es muerto. El conde de Ureña escapa de la batalla mal herido.

En esta versión del romance se ven dos estilos diferentes : la parte relativa a Urdiales y Sayavedra narra más fluida y popularmente en estilo casi tradicional, mientras la parte referente a don Alonso es de narración más escueta y cronística, estilo que suele llamarse erudito, «alumbrado de las Crónicas reales», como dice Pérez de Hita, lo cual se ve en el detalle cronístico del peñasco a

27. La mujer de Juan de Saavedra no se llamaba Elvira (ni doña Clara, como dice la otra versión asonantada *-á.a* en Pérez de Hita) ; según Pellicer, se llamaba «doña Juana de Avellaneda, dama de la Infanta doña Catalina, [la] hermana del señor rey don Juan el segundo».

que estaba arrimado el héroe, según ya notó Milá.[28] Probablemente a este refundidor, a pesar de ser lector de crónicas, pertenece el verso tercero, enteramente antihistórico, pues con don Alonso, en su desastre de 1501, no «murieron duques y condes», según puede verse en las crónicas de los Reyes Católicos;[29] el conde de Ureña salvó su vida poco dignamente, a juicio de muchos, lo que le valió satíricos reproches por haber abandonado a don Alonso. También a este refundidor se debe la inexactitud de situar la muerte de don Alonso entre el Río Verde y la vertiente oriental de Sierra Bermeja, siendo así que don Alonso murió en la vertiente occidental, hacia Monarda, hoy despoblado, en el término de Jubrique; por allí es por donde corre el arroyo de Almachar (o Almarchal), sobre cuyo nombre hizo don Alonso un desesperado juego de palabras, al emprender el ataque en que iba a «echar el alma».[30]

No tenemos que considerar sino estos dos romances, en todo o en parte tradicionales. Otra versión del romance *Río Verde* que da Pérez de Hita, mudada en *-á.a* su asonancia, no tiene título ninguno para figurar en una colección de «romances viejos y populares», como es la *Primavera,* de F. J. Wolf. No es más que una variación de un romance famoso, cambiado su asonante, como tantas otras variaciones que Pérez de Hita inserta en sus *Guerras civiles,* llenas de rasgos afectados, cultismos y adjetivos atributivos (la dura espada, ondas cristalinas, roja sangre, eterna fama ganada). Sin embargo, el gran prestigio de la *Primavera,* de Wolf, hace a Milá y a Menéndez Pelayo tomar en cuenta este romance, que probablemente es del mismo Pérez de Hita, y llegan a discutir si es más antiguo, o no, que el asonantado en *-í.a.*

Crítica de estos romances

En 1874 Milá vio claramente que la versión «primitiva» era la de *Río Verde,* que trata sólo de Ordiales y Sayavedra, y piensa que

28. *De la poesía heroico-popular* (1874), pág. 320.

29. Véanse en la «Bibl. de Aut. Esp.», LXX, págs. 518 *b*, 551 *b*, 696-697. M. Lafuente Alcántara, *Hist. de Granada,* IV (1846), pág. 167-169.

30. Para el lugar de la muerte de don Alonso, véase el Cura de los Palacios, «Bibl. Aut. Esp.», LXX, pág. 696. El Abad de Rute, *Historia de la casa de Córdoba* (Bibl. Nac., ms. 3271, fol. 115), «pasando don Alonso el arroyo, preguntó qué nombre tenía, y sabido que *Almachar,* mirando la muchedumbre que cargaba de moros, dixo como presago de su suerte: Luego aquí no hay sino el alma echar». En la prov. de Málaga hay otros ríos y pueblos llamados *Almachar* y *Almachares.*

sea acaso éste el mismo Sayavedra que figura en los romances *Buen alcaide de Cañete* y *Caballeros de Moclín*; en cuanto a la otra versión que añade la muerte de don Alonso de Aguilar, ésa cree Milá, acertadamente, que procede de la equivocada fusión de dos temas distintos, motivada por haber ocurrido los dos sucesos en Sierra Bermeja.[31]

En 1906 Menéndez Pelayo, sin recordar en este caso la opinión de Milá, siempre por él tenida muy presente, creyó que los dos romances que empiezan *Estando el rey don Fernando,* dedicados sólo a la muerte de don Alonso de Aguilar en 1501, eran los más antiguos, aunque falsean mucho la historia, y que eran posteriores los varios de *Río Verde,* porque añadían, junto a don Alonso, el adalid sevillano Sayavedra: «de este personaje nada dice la historia; sin duda se habría conservado su nombre en alguna tradición soldadesca».[32]

Años después, en 1915, encontré que *Río Verde,* en su versión más antigua, es un romance de tema perfectamente histórico, pues se refiere al suceso que la Crónica del Halconero de Juan II relata, acaecido cincuenta y tres años antes de la muerte de don Alonso de Aguilar; sabemos que Sayavedra no es un desconocido, pues él y Ordiales figuran en las crónicas y en otras memorias del tiempo; que este Sayavedra se llamaba Juan y es distinto del que figura en otros romances llamado Hernand Arias. Observando que la narración del romance está respirando actualidad, pues habla de Ordiales y de Sayavedra como si fueran de todos muy conocidos, siendo así que en el siglo XVI eran ignorados, saqué la conclusión de que el romance era coetáneo al suceso de 1448.[33]

Últimamente, en 1958, don Luis Seco de Lucena, en vista de la documentación que sobre el suceso de 1448 trae Ortiz de Zúñiga, nota (en gran parte con mucha razón) que concedí demasiado crédito de veracidad al romance de *Río Verde,* pues Saavedra no combatió junto al río Verde, sino en el valle de Cártama y, hecho cautivo, no fue llevado a Granada, sino a Marbella, y no murió en el cautiverio, sino que fue rescatado en 1450.

Pues ahora, conocidos estos nuevos datos, ¿qué nuevas conclusiones se imponen? Sin particular estudio de la vida del romancero, sin especial experiencia de las relaciones entre las crónicas y los romances, se llega fatalmente a un criterio positivista: no consi-

31. *De la poesía heroico-popular,* pág. 320.
32. *Antología de líricos castellanos,* XII (1906), pág. 239.
33. «Rev. Filol. Esp.», II, págs. 329-338.

derar más que los textos conservados, no ver más allá de lo que pueden tocar nuestras manos. Este criterio se impone a Seco de Lucena, y su conclusión final es que el más antiguo romance *Río Verde* se inspiró en la Crónica del Halconero Carrillo de Huete: «y queda patente que el romance fue compuesto con bastante posterioridad al hecho y que, consecuentemente, el poeta se inspiró en una crónica».[34] Ver y palpar.

VERSIONES DEL ROMANCE, ADEMÁS DE LAS DOS CONOCIDAS

Pero hoy nosotros, atendiendo a la biología del romancero tradicional, tenemos que partir del hecho bien establecido que un romance cantado es poesía que vive en variantes y refundiciones continuas.[35] De nuestro romance *Río Verde* conocemos sólo dos versiones: la recogida hacia 1540 y la publicada más de medio siglo después por Pérez de Hita; pero ulteriormente, el romance popularizado se siguió varianteando y refundiendo, de lo cual tenemos una prueba (por lo demás innecesaria), poco posterior a la de Pérez de Hita, cuando, hacia 1605, Lope de Vega, en su comedia *San Isidro Labrador,* presenta un molinero cantando una variante extraña a las dos versiones conocidas por extenso:

> Río Verde, río Verde, más negro vas que la tinta
> de sangre de los christianos que no de la morería.[36]

Es preciso desechar el positivismo de ver y tocar; hubo muchas más versiones de *Río Verde* que las que hoy podemos leer.

Y en los siglos XV y XVI el romance indudablemente tuvo muchas variantes como esta conocida por Lope, debidas a los que lo cantaban en los casi cien años que mediaron entre el suceso de 1448 y la primera versión conservada, la de hacia 1540. Un clarísimo indicio de esto tenemos en un hemistiquio incluido en la compo-

34. «Boletín...», pág. 8; igual «Al-Andalus», XXIII, págs. 79, 85 y 87-88.

35. *Romancero Hispánico* (1953), I, págs. 40-49, y II, pág. 391; *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo* (1959), pág. 62.

36. *Séptima parte de las Comedias de Lope de Vega* (Madrid 1617), fol. 271 *c*. En la edic. académica de Lope, IV (1894), pág. 570 *a*; en la pág. CXXIII, MENÉNDEZ PELAYO dice que esos versos cantados son «una parodia (!) del viejo romance fronterizo», pero otros dos romances que canta el molinero (Peribáñez y Conde Alarcos) son perfectamente conformes al texto tradicional. La fecha, hacia 1605, en MORLEY-BRUERTON, pág. 239.

sición jocosa, titulada «Aposento de Juvera», escrita en 1472-73, que forma parte del *Cancionero de obras de burlas*, publicado en Valencia, en 1519.[37] Se trata chistosamente de un difícil aposentamiento del Legado pontificio, el cardenal Rodrigo Borja (futuro papa Alejandro VI), y de la numerosa corte castellana, en Alcalá de Henares, por esos años 1472-1473 que duró la legacía; el Arzobispo de Toledo, según el poemita burlesco, da orden a Rodrigo de Olmos para que aposente tanta multitud que no cabe en Alcalá, y Rodrigo los aposenta dentro del cuerpo de un hombre muy gordo, llamado Juvera. En cuanto el Arzobispo acaba de dar esa orden al aposentador,

> Ya cavalga, renegando,
> *Sayavedra con gran saña,*
> el tumulto y la compaña
> allí l'estaba esperando;
> como gente tras pendón
> en guerra de la frontera,
> como dixo Salamón,
> todos entran derrondón
> por la boca de Juvera.

Este *Sayavedra* que suplanta el nombre del aposentador Rodrigo de Olmos parece indicar, tanto por sus sílabas iniciales *Saya-*, forma popular romancística, en vez de *Saa-*, forma correcta y corriente del nombre en las crónicas,[38] como por la alusión siguiente a la «guerra de la frontera», que procede de un romance fronterizo; conocida es la costumbre en las ensaladas o en otras poesías jocosas de los siglos XV y XVI de insertar hemistiquios de los romances

37. Me sirvo de la edición facsímil hecha por el distinguido bibliófilo de Cieza, don ANTONIO PÉREZ GÓMEZ. En la reimpresión moderna *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (sin lugar de impresión ni año, pero en Londres, por Usoz, 1843), el erudito autor de la Advertencia preliminar (USOZ) no cae en la cuenta de que la legacía en España del cardenal Rodrigo Borja fue en 1472-1473, cuando, entre otros asuntos, se trataba de la conciliación de la princesa Isabel (después reina) con su hermano Enrique IV.

38. *Saa-* es la forma gallega del conocido topónimo *Sala*, abundante en España, Italia y Francia. *Saavedra* se llaman dos lugares en Lugo y en Orense. El apellido antiguamente usó, a la vez que la forma gallega, *Saavedra*, la forma de etimología popular, *Sayavedra*. Algunas veces, por ejemplo, la Crónica de los Reyes Católicos, debida a Fernando del Pulgar (editada por CARRIAZO, 1943), usa *Saavedra* dos veces, cuando trata de asuntos interiores del reino (I, pág. 323), y usa *Sayavedra* cuando trata de la sorpresa fronteriza de Zara (II, pág. 3); lo mismo observo en la Crónica de Enrique IV, por Galíndez de Carvajal (publ. por TORRES FONTES, 1946), en asuntos interiores, *Saavedra* (págs. 139, 157, 158, 164, 174, 216, etc.), mientras en guerra fronteriza, *Sayavedra* (págs. 93, 104, 113, 119, 120, 127). Claro es que otras crónicas no hacen tal distinción.

viejos más famosos; y el hemistiquio *Sayavedra con gran saña* no puede proceder sino del romance fronterizo de *Río Verde,*[39] en una versión muy antigua, que pudiera corresponder en algo a la versión del Cancionero de Amberes, donde Sayavedra, cautivo, habla con «malenconía» y con «gran pesar» al rey moro; o más bien pudiera corresponder a la versión de Pérez de Hita, que en sus variantes más antiguas presentase a Sayavedra defendiéndose «con gran saña» antes de dejarse cautivar, según vemos en la versión citada, cuando el héroe se revuelve «como un león» contra el renegado que le apostrofa y le amenaza con el cautiverio.

Pero sea lo que quiera, sabemos que en 1473, veinticinco años después de la derrota de Ordiales y Saavedra, había acerca de ella una variante del romance que contenía un primer hemistiquio *Sayavedra con gran saña.*

Esa no sería ya la primitiva forma del romance, porque por lo común el primer estado de una canción oral tradicional nos es inasequible; las diferentes versiones que se van produciendo son poesía destinada a perderse en sus formas más antiguas, eclipsadas por las formas cantadas más modernas y más novedosas.[40]

Cómo serían las versiones más antiguas de «Río Verde»

Lo mismo que las Crónicas de los siglos XII, XIII y XIV utilizaban, prosificaban y a veces copiaban versos de los cantares de gesta, así los cronistas de los siglos XIV, XV y XVI utilizaban, prosificaban y a veces copiaban versos de los romances, pudiendo bien decirse en general, viceversa, que a su vez los romances viejos no se inspiraban en las crónicas.[41]

Pero aún sin atender a la historia de las relaciones literarias entre las crónicas y los romances, pensando sólo en los textos que tenemos a la mano, si sabemos que, hacia 1470-1480, los contemporáneos Alonso de Palencia, Enríquez del Castillo y Diego de Valera tenían todos como olvidado u olvidable el cautiverio del bien conocido Juan de Saavedra, ¿no es absurdo pensar que en el siglo XVI un poeta, al leer los desmayados renglones del Halconero, sintiese

39. En los romances *Buen alcaide de Cañete* y *Caballeros de Moclín,* Hernand Arias Sayavedra no tiene ninguna actitud de «gran saña».

40. Consideraciones y ejemplos varios en el *Romancero Hispánico,* I, pág. 39; *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo,* págs. 71-74.

41. *Romancero Hispánico,* I, págs. 239, 305-307 y 310-312; II, págs. 22 y 101-103.

inflamado su estro y se lanzase a apostrofar al río Verde? Los críticos positivistas dirán que ese poeta quería adular a los descendientes de Juan de Saavedra. Pero muy torpe sería ese poeta, pues más que el dudoso y falso testimonio de sus versos, hubiera halagado a los descendientes de Saavedra que les hubiese dado a conocer la auténtica y fehaciente página de la crónica del Halconero, página ignorada en el siglo XVII por el apologista de los Saavedras, don José Pellicer, quien hubiera dado algo bueno por poderla insertar en su Memorial en favor del Marqués de Ribas; Pellicer tuvo a su disposición todos los documentos de la casa de Saavedra, y, sin embargo, tiene que contentarse con pedir excusa por insertar el romance que llega a su conocimiento tan sólo por leerlo casualmente en las *Guerras civiles de Granada,* y llega en la versión peor, la más desfavorable a los Saavedras, pues anacrónicamente convierte al personaje de la ilustre familia en un secuaz del famoso don Alonso de Aguilar.

Contra la suposición de que los romances viejos se inspiren en una crónica, sabemos por otra parte, con ejemplos referentes a los años 1357, 1368, 1407, 1410, 1424, 1436, etc., que varios sucesos de muy pasajera importancia, la mayoría de ellos relativos a encuentros desastrosos ocurridos en la guerra fronteriza, se cantaron y perduraron en versiones que todavía hoy nos son conocidas; los reyes mismos, Enrique IV o Fernando V, se preocupaban de noticiar, por medio del canto romancístico, los sucesos de la guerra de Granada; hasta las discordias particulares de familia se noticiaban en romances; y este noticierismo no decae sino a fines del siglo XVI.[42] Sabemos también que cuando un romance noticiero perdura en el canto tradicional, trasmitiéndose a generaciones posteriores completamente desconocedoras del suceso cantado, va perdiendo en las sucesivas variantes parte de la exactitud, siempre relativa, que su primera redacción hubo de tener, como destinada a los contemporáneos del hecho temático del romance, y va tomando caracteres cada vez más novelescos.[43] En fin, hay que tener muy presente que el romance noticiero suele nacer en estilo narrativo, circunstanciado, y en sus versiones cantadas va perdiendo extensión y va tomando un estilo más lírico.[44]

La única hipótesis conforme con estas premisas será la de que

42. *Romancero Hispánico,* II, págs. 4-9, 30-33, 52-54 y 60-65.

43. *Romancero Hispánico,* I, págs. 314-316 (II, pág. 8, *De vos el duque de Arjona*). Comp. *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo* (1959), págs. 429 y 441-444.

44. *Romancero Hispánico,* I, págs. 163-166.

el relato cronístico más antiguo que poseemos, el del Halconero Carrillo, semejante en varios detalles al romance, no es fuente de éste, sino que, al contrario, tiene por fuente una versión del romance algo más extensa y más narrativa que la versión contenida en el Cancionero de Amberes, sin año. Esta versión probablemente indicaba el lugar de la batalla, en modo poco inteligible, puesto que el Halconero lo dejó en blanco, aunque es creíble que otras versiones coetáneas dijesen el lugar preciso, porque tuviesen ya el comienzo épico-lírico, el apóstrofe *Río Verde, río Verde, más negro vas que la tinta,* o *tinto vas en sangre viva,* comparable a otros comienzos en apóstrofe como *Alora la bien cercada, tú que estás en par del río* o *Santa Fe, cuán bien pareces.*

Las cifras de 300 caballeros y 400 peones cristianos, y, respectivamente, 2.000 y 10.000 moros, no son impropias de un romance noticioso; el más antiguo que hoy conocemos, el referente a un suceso de 1368, a pesar de su gran brevedad, por hallarse ya bastante evolucionado hacia el estilo épico-lírico, no desdeña las cifras como prosaicas:

> Cercada tiene a Baeza ese arraez Abdallamir
> con ochenta mill peones, cavalleros cinco mill...[45]

La precisión de la fecha que recoge el Halconero, «Sabado, víspera de Ramos, 10 días del mes de março del dicho año de 48», tampoco es chocante. Al hacerse épico-lírico el estilo, esa precisión disminuye o desaparece totalmente, pero se conserva la costumbre de la fechación en los romances noticiosos tardíos, como en éste sobre la llegada de Francisco I, prisionero, a Barcelona:

> Año de mil y quinientos veintecinco se decía,
> dezinueve era de junio, lunes era aquel día,
> cuando vino por la mar una armada de valía...[46]

En los romances tradicionales quedan sólo restos de la precisión cronológica. Así en las dos versiones más antiguas del asesinato del primer duque de Gandía, en 1492:

> A veinte e siete de julio, un lunes en fuerte día,
> allá en Roma la santa grande llanto se hazía...

45. *Romancero Hispánico,* I, pág. 309.
46. *Romancero,* de DURÁN, t. II («Bibl. Aut. Esp.», XVI), pág. 142 *b*; en la pág. 297 *a*, otro ejemplo. Fuera del *Romancero,* de DURÁN, recuerdo ejemplos varios del siglo XVI.

mientras las versiones orales modernas de este romance carecen todas de la fecha de mes y día.[47] Análoga forma de fechación en el romance de la muerte de don Manrique de Lara en 1493 :

> A veinte y siete de março, la media noche sería,
> que Barcelona la grande muy grandes llantos hazía,

romance que, citado de memoria por el historiador Garibay, hacia 1570, carece ya de ese primer verso.[48]

La descripción de la batalla según el Halconero difiere de la que, en julio de 1450, dan los regidores de Sevilla refiriéndose a noticias del hermano de Juan de Saavedra ; son dos versiones del suceso que nada nos puede chocar sean debidas a dos contemporáneos, pues discrepancias semejantes se dan entre todos los narradores de algún hecho.

La falta más grande de veracidad que se nota en el Halconero es cuando dice que «Juan de Sahavedra fue llevado preso a la cibdad de Granada», oponiéndose a la tradición de familia, recogida por Pellicer en 1647, la cual afirmaba «que fue llevado captivo a Marbella». Prescindiendo de que el cautivo pudiera haber sido presentado al rey de Granada, y después haber sido llevado a la prisión del arraez de Marbella que le hubiese cautivado, debemos considerar que, en el citado documento de 1450, los regidores de Sevilla y el hermano del ex cautivo tenían por algo tan vago, indiferente e impreciso el lugar del cautiverio que, estando allá dos hijas de Juan en rehenes, no dicen de ellas más que «están allá en tierra de moros», y ni este documento ni los otros referentes al rescate no nombran jamás lugar ninguno, ni persona ninguna, de los «moros de la casa e reino de Granada» a quienes se hubiese de pagar el dinero que se recaudaba. Es, pues, bien comprensible que un romancerista, a raíz mismo de la derrota, no sintiese el menor interés por el lugar del cautiverio y dijese como la cosa más natural que el prisionero había sido llevado... ¿a dónde, sino a Granada?

El Halconero Carrillo, según la manera de ver que creemos más conforme con la biología del romancero, no prosificó todo el romance noticiero, sino sólo su núcleo esencial cronístico, pasando por alto el relato de la prisión de Sayavedra, donde probablemente se hallaba el hemistiquio *Sayavedra con gran saña*, famoso en 1473.

47. Las versiones antiguas se hallan reimpresas en el *Rom.*, de DURÁN, II, página 225.

48. *Romancero Hispánico*, II, pág. 54. En DURÁN, II, pág. 198 *a*, otro ejemplo: «A veinte y uno de octubre, las diez poco más o menos».

LAS VERSIONES HOY CONSERVADAS

Las dos versiones hoy conocidas, posteriores al suceso en 90 años, la una, y en 140, la otra, están muy novelizadas, como es de necesidad. Difieren mucho entre sí, lo que prueba la gran popularidad que tuvo este romance y la gran actividad refundidora que en él se ejercitó.

La versión del Cancionero de Amberes supone que Sayavedra es hecho cautivo tres días después de la derrota y muerte de Ordiales, rasgo que no parece primitivo, pues por los versos de Montoro sabemos que en los primeros días después del desastre, cuando aún no se sabía si Ordiales había muerto, o no, ya era cierta la prisión de Sayavedra. Después nos dice esta versión que, presentado Sayavedra «al rey de la morería», éste le pregunta :

— Dígasme tú, Sayavedra, ¡sí Alá te alargue la vida!,
si en tu tierra me tuviesses, ¿qué honra tú me harías?
— Yo te lo diré, señor, nada no te mentiría :
si cristiano te tornasses, grande honra te haría,
y si assí no lo hiziesses, muy bien te castigaría :
la cabeça de los hombros luego te la cortaría.
— Calles, calles, Sayavedra, cese tu malenconía,
tórnate moro, si quieres, y verás qué te daría,
darte he villas y castillos, y joyas de gran valía...

pero como Sayavedra no quiere renegar de su fe, el rey le manda matar y, aunque él se defiende, allí es muerto.

Este diálogo es análogo al que forma parte de diversas redacciones de la leyenda oriental de *La Mujer de Salomón,* divulgada en occidente (por ejemplo en la chanson francesa, del siglo XIV, *Le Bastart de Bouillon,* versos 5985-6001), y que en España tuvo dos versiones, la de *Enalviello* de Ávila, fines del siglo XIII,[49] y la del *Rey Ramiro de León,* del siglo XIV ;[50] en todas el rey moro pregunta a su prisionero : Si me tuvieses en tu poder, ¿qué me harías? ; a lo que el prisionero contesta : Te mataría de tal y cual manera ; y el rey replica : Pues esa muerte te daré yo. Es opinión muy general, sostenida, entre otros, por Gaston Paris, Carolina Michaëlis y Me-

49. Incluida en una inédita *Historia de Avila,* Bibl. Nac., ms. 1745, fol. 13 v.
50. Incluida en el *Livro de Linhagens,* atribuido al conde don Pedro de Portugal, en los «Monumenta Portugaliae historica», I (1860), págs. 180-181.

néndez Pelayo, que la leyenda del Rey Ramiro procede de un relato versificado, opinión a la que yo he añadido una comprueba, señalando como derivación de una escena de esa leyenda el romance de *Moriana y el moro Galván*;[51] ahora el hecho de ver en el romance de *Río Verde* un eco de la pregunta condenatoria que hace el rey moro al rey Ramiro, viene a apoyar la creencia de que la leyenda ramirense estaba divulgada entre los cultivadores del canto tradicional romancístico.

El romance noticiero referiría por igual pormenores de la batalla y pormenores de la prisión de Sayavedra; pero el Halconero, atendiendo al interés cronístico, se detuvo en la batalla y consignó escuetamente la prisión, mientras las versiones novelescas del romance resumieron la batalla y conservaron pormenores de la prisión como trozo de mayor interés descriptivo. La versión más tardía, la de Pérez de Hita, parece conservar detalles más antiguos de la prisión de Sayavedra, contando que éste es perseguido por un renegado, a quien da muerte antes de rendirse.

Estas versiones tardías tuvieron, para sobrevivir, que alterar mucho la verdad del canto primitivo. El rescate de Juan Saavedra mediante el laborioso pago, en los años 1450 a 1452, despojó de todo interés dramático al infortunado suceso y al romance noticiero. El prosaísmo de ese rescate hizo que Diego de Valera, Alonso de Palencia y Enríquez del Castillo olvidasen por completo el desastroso suceso del alcaide del Castellar. Pero el apóstrofe al *Río Verde* se siguió cantando, y los cantores, en sus espontáneas variantes, inventan que los moros, durante la batalla, no prendan a Sayavedra, sino que le maten, o que, si le prenden, le lleven ante el rey de la morería y muera mártir de la fe. La falta de notoriedad, el olvido del desastre, insignificante para los no coetáneos, permitía todas esas alteraciones; el éxito del canto las hacía indispensables.

Sólo el calor de actualidad pudo hacer cantable la intrascendente prisión de un Saavedra indiferente y desconocido para la posteridad. Recalquemos lo absurdo que es suponer un primer cantor cuando el suceso, habiendo perdido su eficacia emotiva, ha caído en olvido completo.

RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL

51. Véase mi artículo *En torno a «Miragaia», de Almeida Garrett*, incluido en el vol. 1051 de la Colección Austral, *De primitiva lírica española y antigua épica*, pág. 151.

GREGORIANISCHE REFLEXIONEN

Ein jeder, der für die Studien über den alten katholischen Kirchengesang ein lebendiges Interesse hegt, wird beobachtet haben, wie sehr sich das «gregorianische» Weltbild einiger führender jüngerer Liturgie- und Musikforscher von dem der älteren unterscheidet, wie es z. B. in Peter Wagners berühmter *Einführung in die gregorianischen Melodien* zum Ausdruck kam. Niemand braucht sich übrigens darüber zu wundern : Während eines Menschenalters kommt viel neues Material an den Tag und verschieben sich die wissenschaftlichen Perspektiven oft sehr beträchtlich, was zur Ueberprüfung hergebrachter Ansichten zwingt. Für diese unerlässliche wissenschaftliche Umgestaltung dürften jene Arbeiten besonders empfindlich sein, die wie Peter Wagners Einführung ein in sich abgerundetes und harmonisches Gesamtbild eines ganzen Wisssenschaftszweiges bieten. Seine Summa gregoriana — vor allem ihr dritter Band, Gregorianische Formenlehre, 1921 — ist eine systematische Darstellung, die ihre bewundernswerte Geschlossenheit nicht nur durch eine ausgezeichnete und konsequent durchgeführte Methodik und durch den einheitlichen Gesichtspunkt einer religiösen Persönlichkeit und eines mit der lebendigen Praxis vertrauten Kirchensängers gewinnt, sondern auch geistesgeschichtlich begründet ist.

In diesem Sinn aufgefasst kann es kein Wunder nehmen, dass Wagners Ansicht von der ausschlaggebenden Rolle Gregors I. für die Organisation des christlichen Gesanges im Mittelalter wesentlich konservativ gewesen ist und dass er andererseits der vorherrschenden Meinung des 19. Jhs. von einem organischen Zusammenhang zwischen spätantiker und frühchristlicher Musik nicht ohne scharfe Kritik gegenüberstand. Entgegen der älteren, mit dem Einfluss spätantiker Musik laborierenden Richtung formulierte Wagner mit der Zeit eine

musikethnologisch begründete Theorie, die nach einer strukturellen Verwandtschaft der gregorianischen Melodien mit denjenigen orientalischer Völker fragte und sich nicht mehr mit einer konstruierten melodischen «Ähnlichkeit» begnügte.

Es ist dabei bemerkenswert — das hat sogar ein Vertreter der jüngsten Forschergeneration wie Bruno Stäblein anerkennend hervorgehoben — dass Wagner in seinen späteren Schriften eine naheliegende und vereinfachte Fragestellung vermied, die das gregorianische Gesangrepertoire auf dem Hintergrund einer synagogalen Praxis zwangsmässig fixiert oder durch byzantinische Muster erläutert hätte, und vielmehr — sich auf einer weiteren Ebene bewegend — die gregorianische Technik als einen «Rest der ältesten künstlerischen Arbeiten und Versuche der Menschheit» erklärte und von einer «feinsten und kunstgerechtesten Stilisierung einer urmenschlichen, dann asiatisch-, semitisch-, synagogalen Praxis» sprach (Gregorius-Blatt 48, 1924).[1] Ob andererseits Stäbleins Urteil über den «zwar populär-anschaulichen, aber unwissenschaftlichen Vergleich mit der orientalischen Musik, der noch in neueren Schrifttum geistert»,[2] nicht auch die Auffassung Peter Wagners trifft, mag in diesem Zusammenhang eine offene Frage bleiben.

Es war auch naheliegend, dass Wagner jenes gregorianische Kunstwerk, dessen formelle und stilistische Eigenschaften er im wesentlichen selbst entdeckt und formuliert hatte, in einem praktisch-idealistischen Sinn beurteilte. Als wesentlich idealisierend wird man seine Darstellung der Aufführungspraxis des liturgischen Gesanges in der Geschichte der Völker und Zeiten charakterisieren müssen, wie auch seinen Aberglaube betreffs der Bedeutung einer *schriftlich* fixierten Tradition als Spiegelung tatsächlicher Praxis, nicht nur wo es sich um Melodievergleichungen handelt, sondern auch in Bezug auf literarische Aufzeichnungen von Ritus und Consuetudo.

Als ästhetisch-idealistisch möchte man seine Bedenken beurteilen, der Volksmusik unter den schöpferischen Faktoren der Gregorianik ernstlich einen Platz einzuräumen: In den sog. germanischen Melodievarianten sah er lieber einen Niederschlag des germanischen «Idealismus» als den Einfluss einer archaischen Pentatonik oder eine Spie-

1. STÄBLEIN, *Art. Choral* (*MGG*, II, Sp. 1270).
2. *A. a. O.*, Sp. 1274. — Vgl. andererseits STÄBLEIN, *MGG*, IV, Sp. 1300: «Die geschilderte Eigenheit der gallikanischen Liturgie... nähert sich in manchem dem orientalischen Wesen».

gelung der erhöhten Bedeutung des Terzintervalles im werdenden harmonischen Bewusstsein des Abendlandes. Seine kühne und ansprechende Theorie von einer ursprünglichen diastematischen Schreibung der Neumen stützte er dagegen ganz unnötigerweise mit einem Argumentum ab utili: Die Väter der Neumen würden sich mit einem undiastematischen Werkzeug musikalischer Ueberlieferung nicht zufrieden gegeben haben. Idealistisch ist auch seine Beurteilung der guidonischen Notenschriftreform: «Die Operation, die das Liniensystem am Choral vornahm, war eine heilsame und kunstgeschichtlich notwendige, denn sie befähigte ihn, zum Sauerteig zu werden, der die Fähigkeiten der musikalischen Kunst in bewundernswürdiger Weise zur Reife brachte».

Im 11. Kapitel des 1. Bandes seiner Einführung hat sich Wagner mit der «gregorianischen Frage» beschäftigt. Ehe er die kontroversielle Auffassung von der Bedeutung Gregors für die römische Liturgie namentlich in ihrer gesanglichen Grundlage behandelt, beschäftigt ihn der «Anonymus Gerbert»,[3] das nahezu einzig bekannte Dokument, das von einer kirchenmusikalischen Tätigkeit von Päpsten des 5. und 6. Jhs. erzählt, allerdings in so vagen und stereotypen Ausdrücken, dass Wagner diese Erzählung nur so weit annehmen will, «als sie sich durch andere Quellen stützen lässt», und das beschränkt sich tatsächlich nur auf ihre Angaben über die liturgische Tätigkeit des Papstes Damasus (366-384).[4] Die am Schluss des Traktats als Urheber eines Gesanges für das ganze Kirchenjahr erwähnten drei Äbte Catalenus (Catolenus), Maurianus und Virbonus fanden Wagners lebhaftes Interesse: «Es wäre von Wichtigkeit, über Leben und Wirksamkeit der Äbte von St. Peter Näheres zu erfahren. Wenn sie mit Gregor gleichzeitig wären, so würde dies mit der Tradition harmonieren, welche die Ordnung des römischen Kirchengesanges diesem Papst zuschreibt».

Die hierauf folgende Darstellung fasst in drei systematisch gestalteten Abschnitten (A. Die gregorianische Frage, B. Der Antiphonarius Cento, C. Die römische Gesangschule) die wissenschaftliche Diskussion der gregorianischen Frühgeschichte bis zum Erscheinungsjahr (der 3. Aufl.) der Einführung I (1910) zusammen. Die Nachträge und Berichtigungen (am Ende des 3. Bandes, 1921) fügen nur noch einen allerdings

3. In der Textausgabe von BATIFFOL, *Histoire du Bréviaire*, II, Aufl., S. 348.
4. Neue Forschungsergebnisse über die liturgische Wirksamkeit seiner Regierungszeit hat E. Wellesz zusammengefasst. «The Musical Quarterly», XLI, 2 (1955), S. 177-190.

sehr wichtigen Aufsatz von Dom R. Andoyer in der Revue du chant grégorien 20 (1911-1912) hinzu, über den «vorgregorianischen» (antégrégorien) Charakter der melodischen Fassungen des Cod. Vat. lat. 5319, die Dom Mocquereau (Pal. Mus. II, 4, 1891) seinerzeit als «verunzierende» Erzeugnisse eines italienischen Geschmacks abschätzig beurteilt hatte. Zu der melodischen Tradition dieser und einiger anderer Handschriften (vor allem der Parallel-Quellen B 79 und F 22 des Arch. di S. Pietro), die Otto Ursprung in seiner Darstellung der katholischen Kirchenmusik (in Bückens Handbuch der Musikgeschichte) als «musikalische Denkmäler des vorgregorianischen Chorals» betrachtet (S. 19), hat Wagner m. W. keine Stellung genommen. Weil er aber den Hinweis auf Dom Andoyers Artikel mit seiner Darstellung I, 190 verknüpft, wo es heisst: «Sicher gab es schon vor den Reformen Gregors in Italien, wie in Spanien und Gallien einen liturgischen Gesang, der dann von dem gregorianischen verdrängt wurde, wie das gelasianische Missale von dem gregorianischen», wird Andoyers Annahme eines «vorgregorianischen» Charakters des Cod. Vat. lat. 5319 bei Wagner kaum prinzipielle Bedenken hervorgerufen haben.

Mit diesen Andeutungen hatte Wagner zwei für die fortgesetzte Diskussion der «gregorianischen Frage» bedeutungsvolle Quellen berührt: die kleine Handschriftengruppe um den Cod. Vat. 5319 und den anonymen Bericht über das musikalische Wirken der drei Äbte Catolenus (wie Silva-Tarouca und M. Andrieu lesen), Maurianus und Virbonus. Durch geschickte Kombination und kühne Deutung dieser Dokumente verschaffte sich Bruno Stäblein einen neuen Ausgangspunkt für die Beurteilung der umstrittenen «gregorianischen» Organisationsperiode.

Eine entscheidende Voraussetzung für Stäbleins Hypothese hatte schon viele Jahre vorher Pater C. Silva-Tarouca geschaffen.[5] Entgegen der Ansicht Batiffols — der sich auch Wagner angeschlossen hatte — glaubte Silva-Tarouca den Anonymus mit keinem geringeren als dem Erzkantor an der St. Peterskirche, dem Abt des St. Martinsklosters in Rom, Johannes, identifizieren zu können. Statt von irgend einem unbekannten fränkischen Mönch des 8. Jhs., «der sich in Rom aufgehalten und Erkundigungen über die Ausbildung der Liturgie und des

5. «Atti della pontificia accademia romana di archeologia, Memorie». Volume I, parte I: «Miscellanea Giovanni Battista de Rossi» (parte prima) (Roma 1923), S. 159 f.: *Giovanni «Archicantor» di S. Pietro a Roma e l'«Ordo romanus» da lui composta (anno 680).*

liturgischen Gesanges eingezogen hatte»,[6] zu stammen, wäre also der Bericht von jenem Mann geschrieben den Papst Agathon im J. 680 nach England schickte, um den dortigen Klerus so singen zu lehren, «wie es durch das ganze Kirchenjahr an der St. Peterskirche in Rom geschieht» (cursum canendi annuum, sicut ad sanctum Petrum Romae agebatur).

Wenn das uns hier interessierende Aktenstück wirklich vom Erzkantor Johannes herrührte, käme seinem einfachen Bericht und seiner Liste der gesanglich tätigen Päpste des 5. und 6. Jhs. eine Bedeutung zu, die unsere traditionelle Auffassung völlig umstürzen müsste — das hat Stäblein als erster empfunden und in seiner 1950 auf dem kirchenmusikalischen Kongress in Rom vorgelegten Theorie zum Ausdruck gebracht.[7] Weil Papst Martin, der zwischen 649 und 653 regierte, die Papstreihe des Anonymus abschliesst, und Erzkantor Johannes seinen liturgischen Ordo wohl als Ergebnis seiner pädagogischen Arbeit in England um 680 zusammengefasst haben wird, wäre nach Stäblein die Wirkungszeit der drei Äbte eingekreist: 653-680. Weil einerseits jede liturgische Organisationsarbeit den Päpsten allein zukomme, andererseits das Wirken der drei Äbte mit ganz den gleichen Ausdrücken wie das der Päpste charakterisiert werde (annalem cantum... diligentissime (nobile, magnifice)... instituit),[8] könne es sich nur um ganz hervorragende Männer handeln, denen — so erklärt sich Stäblein die Sache — wohl keine liturgische, aber eine *musikalische* Aufgabe zuerteilt worden wäre: die Revision der Musik nach der unter Gregor I. durchgeführten Redaktion der Texte der Liturgie — ein halbes Jahrhundert nach dem Tode des grossen Papstes. Diesen Revisionsprozess der drei Äbte bezeichnet nun Stäblein als «einen schöpferischen Akt ersten Ranges» und die drei Männer als «die ersten dem Namen nach bekannten Grossmeister der abendländischen Musikgeschichte».[9] Und was für eine melodische Tradition wird ihnen zur Revision vorgelegen haben, wenn nicht gerade diejenige, die in der genannten Quellengruppe zum Vorschein kommt? Für ihre musikalische Tätigkeit läge es sehr nahe, dass sie «die Umschmelzung vom alt- zum neurömischen Gesang» umfasst habe.

6. *Einführung*. I, S. 188.

7. «Atti del congresso internazionale di musica sacra organizzato dal Pontificio Istituto di Musica Sacra e della Commissione di Musica Sacra per l'Anno Santo» (Roma, 25-30 Maggio 1950) (Roma-Tournai-Paris 1952), S. 271, BRUNO STÄBLEIN, *Zur Frühgeschichte des römischen Chorals*.

8. Vgl. die übersichtliche Aufstellung bei SILVA TAROUCA, *a. a. O.*, S. 171, und M. ANDRIEU, *a. a. O.*, S. 13-14.

9. STÄBLEIN in *KmJb*, XXV, S. 8.

Stäblein erblickt also in den Melodiefassungen dieser römischen Handschriften ein *archaisches* Stadium der Geschichte des römischen Kirchengesanges, jedoch nicht so, wie er anfänglich selbst im Artikel Alleluia (MGG 1, Sp. 339) und früher Dom Andoyer, Bannister, Gastoué, Ursprung u. a. meinten, als ein «vorgregorianisches», sondern als ein «altgregorianisches» Stadium, weil ihre Texte dieselben sind und in derselben Ordnung auftreten wie Gregor sie festgelegt hatte.

Die Zuverlässigkeit der genannten römischen Quellengruppe ist allerdings wegen ihrer verhältnismässig späten Entstehungszeit (das der Forschung nicht zugängliche «Graduale Robinson» entstand um das J. 1071,[10] Vat. lat. 5319 um 1100, die übrigen noch später) recht fragwürdig: Kann sie wirklich als Zeugnis für Verhältnisse gelten, die ein halbes Jahrtausend vor ihrer Zeit liegen? Andererseits scheint sie dadurch wichtig zu sein, dass sie die fast einzig bekannten, *vor* der Mitte des 13. Jhs. in Rom notierten und bis zur Gegenwart überlieferten Melodienquellen darstellen. Ihre Bedeutung als Zeugen einer altehrwürdigen Tradition hat Dom Michael Huglo neuerdings nachdrücklich behauptet[11] und sie als dokumentarische Belege für «le vieux chant Romain» der päpstlichen Kapelle unter viele liturgische (aber leider *unnotierte*) Quellen aus dem 8. bis 13. Jahrh. eingereiht, die er als *indirekte* Zeugen einer «altrömischen» Tradition betrachten möchte. Dieser «altrömische» Gesang sei in Wirklichkeit ein italienisches Lokalrepertoire gewesen, das — wie das ambrosianische für Mailand, das beneventanische für Benevent — ursprünglich für das eigentliche Rom bestimmt und ausserdem in einigen zentralen Kirchen Italiens und wenigstens in einem der deutschen Zentren römischer Mission, Fulda, benutzt, mit der Zeit und spätestens im 13. Jahrh. aber durch den «neugregorianischen» oder «fränkischen» Gesang verdrängt worden sei. Was wir heute als «gregorianischen Gesang» zu bezeichnen gewöhnt sind, wäre demnach ein im karolingischen Reich entstandener Choraldialekt, den die dortigen Priester und die weltliche Obrigkeit als «echten» römischen, ja gar als «gregorianischen» Gesang ausgaben. Unter diesem offiziellen Namen drang er allenthalben durch — ausser in Mailand und Rom, bis er in der Fassung der franziskanischen Bücher «secundum usum curiae romanae» auch in Rom (während der Regierung des Papstes Nicolaus III., 1277-1280) anerkannt wurde.

10. Hucke im «Archiv für Musikwissenschaft», XII (1955), S. 76.

11. Sacris Erudiri, «En Jaarboek voor Godsdienstwetenschappen», vol. IV, 1 (1954), S. 96 f.: *Le chant «vieux-romain». Liste des manuscrits et témoins indirects.*

Zu diesem Erfolg verhalf nach Huglo auch eine — entweder in fränkischen oder in römischen Kantorenkreisen entstandene — «Gregoriuslegende» von den angeblichen musikalischen Interessen und Fähigkeiten Gregors, die in dem sog. Gregorius-Prolog zahlreicher Quellen des 8. und 9. Jhs. einen charakteristischen Ausdruck fand und vor allem dazu geschaffen worden wäre, die Autorität des grossen Papstes als eines religiösen und administrativen Führers auch auf musikalischem Gebiet nutzbar zu machen. Die zahlreichen Aussagen fränkischer Quellen dieser Zeit über die Rolle Gregors als des Ordners und sogar Komponisten des römischen Kirchengesanges erklären sich als ein propagandistisch-polemischer Niederschlag der gleichzeitigen energischen Bestrebungen den gallikanischen Gesang auszurotten und den römischen einzuführen, seien aber nach Hucke[12] eine Erfindung der Schola cantorum in Rom. Als eine römische Uebernahme der Gregoriuslegende liesse sich wohl der bekannte Drohbrief des Papstes Leo IV. (847-55) an den Abt Honorat (in Farfa?) deuten ; sein Inhalt ist allerdings nach Huckes Meinung[13] als eine Verteidigung der römischen Lokaltradition gegen den vom Norden her eindringenden, neurevidierten fränkischen Gesang zu verstehen. Mit der von Johannes Diaconus im Auftrag des Papstes Johann VIII. (872-882) verfassten Lebensbeschreibung Gregors läge die Gregoriuslegende fertig vor.

Wie schon aus diesen Andeutungen hervorgeht, treten im neuen Schrifttum wenigstens zwei verschiedene Auffassungen von der Entstehung der heutigen Melodientradition hervor, die jedoch beide darin einig sind, dass diese Tradition nicht zu Gregors Zeit festgelegt wurde : Stäblein betrachtet sie als Ergebnis der musikalischen Tätigkeit der drei römischen Äbte (also in der zweiten Hälfte des 7. Jhs.), während Huglo und Hucke mit einer Redaktion der Choralmelodien erst zur Zeit der Gregorius-Prologe (also im 8/9. Jahrh.) rechnen.

Letzterer Meinung ist auch W. Lipphardt :[14] keine der verfügbaren Melodientraditionen sei — als Ganzes genommen — älter als die schriftliche Fixierung der *fränkischen Einheitstradition,* und diese möchte er in die Zeit um 800-830 verlegen. Ihr melodisches Material bestehe aus

12. H. HUCKE, *Die Entstehung der Ueberlieferung von einer musikalischen Tätigkeit Gregors des Grossen,* «Die Musikforschung», VIII (1955), S. 259.

13. H. HUCKE, *Die Entwicklung des christlichen Kultgesangs zum Gregorianischen Gesang.* «Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte», XLVIII (1953), S. 193, Anm. 234.

14. «Atti del congresso intern. di musica sacra...» (Roma... 1950) ; WALTHER LIPPHARDT, *Gregor der Grosse und sein Anteil am römischen Antiphonar,* S. 248-254.

den «gregorianischen» «Kernmelodien» um 600, die während ihrer Benutzung in Italien «nach südländischer Manier» (der Verf. vermeidet den «unwissenschaftlichen» Terminus «morgenländisch») als Ausdrücke einer lebendigen Improvisationskunst von den Sängern immer variiert, ausgeschmückt und umgestaltet worden seien, um erst auf fränkischem Boden zu einer starren, gleichzeitig auch «sakralen» und einheitlichen Gesangstradition verwandelt zu werden.

Weitere Voraussetzungen für diese fränkische Einheitstradition erblickt Lipphardt — was die Messgesänge angeht — in der von I. Schuster (Lib. Sacramentorum, 1931) nachgewiesenen Steigerung der gesanglichen Mittel in der Papstliturgie nach 780[15] und in der von Lipphardt selbst wahrscheinlich gemachten päpstlichen Organisationsarbeit auf dem Gebiet der Offiziumsantiphonen. Er unterscheidet hier — melodisch wie textlich — drei chronologisch bestimmte Stilkomplexe, von denen die zwei älteren die Periode 366-514 umfassen und der dritte auf das liturgische Wirken Gregors zurückgeführt wird. Die bis jetzt bekanntgemachten Aufzeichnungen aus der «altgregorianischen» Quellengruppe zeigen nach Lipphardts Meinung in ihrer formlosen Gestalt typische Zersetzungsphänomene gegenüber den sicher ausgeformten Melodien der gregorianisch-fränkischen Einheitstradition.

Obwohl Dom Silva-Taroucas Argumentation für die Attribution des Anonymus Gerbert an Erzkantor Johannes «ne prend jamais la forme d'une démonstration en règle» (wie sich Michel Andrieu ausdrückt), hatte man sie ohne eigentliche Kritik akzeptiert. Erst Andrieu hat sich veranlasst gefunden, im Zusammenhang mit seiner kritischen Textausgabe der Ordines romani, die Haltbarkeit jener Zuschreibung zu prüfen.[16] Er verlegt die Redaktion des anonymen Codicillus (Cod. Sangall. 349) in das vorletzte Dezennium des 8. Jhs. Erzkantor Johannes kann unter keinen Umständen als Verfasser gelten. Diese Kritik bezeichnet Wellesz als «überzeugend»[17] und auch Stäblein hat sie anerkennen müssen:[18] «Nicht des Archikantors Johannes, was im MGG II, Sp. 1272 zu berichtigen ist».

Aber es fragt sich sehr, ob diese Berichtigung hinreichend ist.

15. *Note storiche e liturgiche sul Messale romano* (Turin 1919-1928). (Französ. Übersetzung, Brüssel 1928 f.; deutsche Übersetzung, Regensburg 1928).

16. «Spicilegium sacrum Lovaniense. Études et documents», Fascicule 24: MICHEL ANDRIEU, *Les Ordines romani du haut moyen âge*. III, *Les textes* (suite) (Ordines), (XIV-XXXIV) (Louvain 1951), S. 6 f., 211-213.

17. «The Musical Quarterly», XLI, 2 (1955), S. 181.

18. Artikel *Gregor I.*, *MGG*, V, Sp. 778.

Wenn der Schreiber nicht Johannes ist, so wissen wir über die Zeit des Wirkens der drei Äbte nichts Bestimmtes, und die Annahme Stäbleins, dass eine musikalische Revision um 653 bis 680 stattgefunden habe, schwebt völlig in der Luft. Wir können freilich mit einiger Wahrscheinlichkeit vermuten, dass die Äbte — wenn sie überhaupt existierten — *nach* den aufgezählten Päpsten (post istos) gelebt haben werden. Es ist aber durchaus nicht notwendig damit zu rechnen, dass sie unmittelbar auf den zuletztgenannten Papst (Martin, 649-653) gefolgt sind. In der vom Anonymus mitgeteilten Liste kommen zwischen den angeführten Päpsten hier und da recht grosse Zeitintervalle vor: nach Damasus (gestorben 384) wird erst Leo (441-61) genannt, d. h. in einem Abstand von mehr als einem halben Jahrhundert, zwischen Leo und Gelasius liegen starke 30 Jahre, zwischen Bonifaz und Gregor etwa 60 Jahre. Nichts hindert, dass die drei Äbte ihren Dienst erst im 8. Jahrh. ausgeübt haben. Batiffols von Stäblein[19] herangezogener Hinweis auf den Ausdruck «*domnus* Virbonus» als Indiz dafür, dass Virbonus zur Zeit der Niederschrift noch am Leben gewesen sei, würde nach Andrieu's Datierung ihre Lebenszeit ins späte 8. Jahrh. verschieben.

Noch etwas. In seinem bereits erwähnten Gregorius-Artikel spricht Stäblein freilich nicht mehr vom Erzkantor Johannes, aber jedenfalls von der Zuverlässigkeit des Anonymus, «des anscheinend gutunterrichteten fränkischen Mönches». Batiffol und Wagner, wie heute Andrieu, urteilen anders. «Wenn der Kompilator» — sagt Andrieu — «etwas Bestimmtes über die liturgische Aktivität dieser Persönlichkeiten gewusst hätte, so würde er sich nicht an diese dürftigen Wiederholungen gehalten haben». Es handele sich nicht einmal um nur einen, sondern um zwei Kompilatoren am Ende jener langen Verfallsperiode, die der karolingischen Renaissance vorangeht, und dieser geistige Niedergang komme auch im literarischen Stil der Kompilatoren zum Ausdruck: «La pauvreté du vocabulaire, l'incertitude de l'orthographe, l'ignorance des règles d'accord les plus élémentaires».

Aber auch Andrieu verneint die Existenz der drei Äbte nicht, und er meint sogar, dass es dem Kompilator möglich gewesen sei, «les chefs des moines desservants» oder wenigstens deren Namen kennen zu lernen. Auch Wellesz ist von der Richtigkeit der geschichtlichen Tatsachen des Anonymus überzeugt.

Man versteht andererseits recht wohl Stäbleins Bedenken gegenüber

19. «Atti del congr. intern. di musica sacra...» (Roma 1950), *Zur Frühgeschichte des römischen Chorals*, S. 274.

einer so späten Entstehungszeit des «neugregorianischen» oder «fränkischen» — d. h. heutigen — Choralgesanges wie dem 8.-9. Jh. Wie hätte man sich dann die Einführung des römischen Choralgesanges in England im Verlauf des 7. Jhs. vorzustellen, wie hätte Pipin für sein fränkisches Reich um 750 einen liturgischen Gesang vorschreiben können, dessen Melodien nach Lipphardt sich in einem Schwebezustand zwischen «südländischer» Improvisationspraxis und schriftlicher Fixierung befanden?

Lipphardt stellt sich offenbar allen Ernstes eine Entwicklung vor, für welche eine Zeitperiode von 200 Jahren genügt haben würde, um unter Verwertung gregorianischer «Kernmelodien» (quasi Maqamen und Raghini; Stäblein spricht von «melodischen Skeletten») von naturalistisch freier Improvisationspraxis zu einem wohlorganisierten Gesangrepertoire, wie es die heutigen vatikanischen Bücher wiedergeben, zu gelangen. Eine ähnliche Auffassung hegte schon Lach[20] bei seinem Vergleich zwischen dem gregorianischen Mikrokosmos und dem phylo- und ontogenetischen Entwicklungsschema seiner im Geiste Darwins durchgeführten musikethnologischen Betrachtungsweise. Lipphardt fasst hier den gregorianischen Gesang etwa so auf, wie der Musikethnologe Lach die Musik der Mordwinen, Syrjänen und der kaukasischen Völker betrachtet. Vor einer verwandten Auffassung warnt Handschin,[21] der es bezweifelt, ob man in der europäischen Geschichte der Neumenschrift wirklich während der Zeit um 400-700 eine so lange «Entwicklung» voraussetzen darf, wie jene, die von Akzentzeichen zu eigentlicher Neumennotation geführt hat, und ob es nicht wahrscheinlicher ist, schon für das 5. Jahrh. eine Notierung vorauszusetzen, die dem entwickelten Typus nicht allzu ferne steht.

Ein Kernpunkt der neuen Auffassung vom Werdegang des römisch-fränkischen Choralgesanges scheint die Ablehnung der musikgeschichtlichen Bedeutung Gregors zu sein. In diesem Sinne hatte sich schon die Generation Gevaerts vor einem Dreivierteljahrhundert ausgesprochen. Das neue Bild des grossen Papstes zeigt einen sehr asketisch veranlagten Mann mit einer deutlichen Neigung dazu, ähnlich wie die ersten Christen die ganze geistige Kultur der heidnischen Epoche abzulehnen. Die enzyklopädische griechische Kultur hatte in Gregor gewiss keinen Anhänger, und soweit das antike analytische Denken

20. ROBERT LACH, «Gregorianische Choral- und vergleichende Musikwissenschaft. Festschrift Peter Wagner», hgg. v. K. WEINMANN (Leipzig 1926), S. 133.
21. «Acta Musicologica», XXII (1950), S. 82 f.

und Systematisieren für die neue musikalische Kunst der Christen von Belang geworden sind, wird man dem hl. Gregor keinen Anteil daran zuschreiben können.[22]

Was man gegen die kritische Auffassung von Gregors musikalischer Rolle einwenden möchte, ist aber zunächst dies, dass sie über das Ziel schiesst, weil m. W. keiner von den neueren führenden Forschern auf dem Gebiet der Gregorianik den hl. Gregor als Musiker, Musikpädagoge oder Tonsetzer bezeichnet hat,[23] sondern als liturgischmusikalischen Organisator mit der Schola cantorum als Vollzugsorgan.

Aber schon in diesem Zusammenhang ist ein prinzipieller Einwand der neuen Kritik zu erörtern. Gewiss sind wir alle darin einig, dass Liturgie und liturgischer Gesang eine Einheit bilden, und wenn wir von einem «gregorianischen» *Gesang* sprechen, so implizieren wir gleichzeitig eine bestimmte liturgische Ordnung und bestimmte liturgische Texte. Aber — so äussert sich Hucke — das bedeutet doch nicht, dass man diese grundverschiedenen Dinge auch dem gleichen Autor zuschreiben müsste, und Stäblein äussert sich (MGG 5, Sp. 775) noch krasser: «Vom theologischen Standpunkt aus sind der Wortlaut der Gebete, Lesungen und Gesänge und deren Ordnung im Gottesdienst und im Kreislauf des Jahres entscheidend. *Das Musikalische ist akzessorisch und interessiert nur die Sänger*». Mit allem Respekt vor dem an sich lobenswerten Realismus Stäbleins gegenüber dem musikalischen Interesse der Obrigkeit, ist doch sein Realismus als Erklärung eines welthistorisch bedeutenden Musikproblems gänzlich unzureichend und an falscher Stelle angewandt. Die schon aus magisch-kultischen Zusammenhängen wohlbekannte sorgfältige, ja absolute Treue gegen die Tradition und die ebenfalls wohlbekannte Zähigkeit der Volkmusik, die ihr Melodiengut unter oft alles anderen als günstigen Umständen durch Jahrhunderte oder gar Jahrtausende mit erstaunlicher Zuverlässigkeit festhält sprechen gegen die etwas leicht hingeworfenen Zeilen Stäbleins, ebenso wie gegen Willi Apels pessimistische Unterschätzung der Zähle-

22. Vgl. GERHARD PIETZSCH, *Die Musik im Erziehungs- und Bildungsideal des ausgehenden Mittelalters. Studien zur Geschichte der Musiktheorie im Mittelalter* (Halle 1932), S. 47 f.

23. WELLESZ, *Beschreibung der Situation scheint mir etwas übertrieben*, «The Musical Quarterly», XLI, 2, S. 180.

23 *b*. Rätselhaft bleibt mir gleichwohl, wie Stäbleins geringe Einschätzung der Stellung der verantwortlichen Behörden zur gottesdienstlichen Musik mit seiner oben erwähnten Hypothese von den drei hervorragenden, kirchenmusikalisch tätigen Äbten harmoniert.

bigkeit des gregorianischen Repertoires.[24] Auch zu Gregors Zeit gab es musikalische Leute, und das musikalische Gedächtnis war damals wahrscheinlich viel stärker entwickelt als heute.[25] Aber was heisst «Das Musikalische ...interessiert nur die Sänger», wenn nicht, dass die päpstliche Schola cantorum immer in Funktion getreten ist, sobald es sich um eine textlich-zeremonielle Änderung des Bestehenden handelte? Liturgische Handlung, Wort und Ton müssen wohl nicht unbedingt denselben Autor haben, aber sie werden *derselben aktuellen Zeit-und Kulturlage* ihr Dasein verdanken.

Huckes Annahme würde im konkreten Fall bedeuten, dass Gregor freilich Texte und Zeremonien festgestellt, die Melodien aber — weil musikalisch gänzlich uninteressiert — ihrem Schicksal überlassen hätte. Ist das richtig wahrscheinlich, wenn wir Gregors Persönlichkeit als Leiter und Organisator in Erwägung ziehen? Andere Päpste nach ihm müssten die Musik auf dieselbe Weise negligiert haben, und die päpstliche Schola cantorum hätte nichts dazu getan oder tun können! Wie lange? Stäblein zweifelt an einer musikalischen Redaktion zu Gregors Lebenszeit, obwohl das liturgische Textmaterial organisiert vorlag, aber akzeptiert sie als Tatsache ein halbes Jahrhundert später. Hucke geht noch weiter: erst nach Einführung des altrömischen Kirchengesanges in das karolingische Reich wäre die Zeit einer stilistischen Straffung und künstlerischen Organisation des melodischen Materials gekommen! Dazu wären erst die fränkischen aber nicht die römischen Kantoren bereit und reif gewesen.

Zweitens und vor allem möchte ich mich gegen jene Kritik wenden, die eine kirchenmusikalische Rolle Gregors ablehnt, indem sie auf seine gleichgültige oder gar feindliche Einstellung gegen die alten Artes liberales und damit gegen antike Kunst und Musiktheorie überhaupt hinweist. Die Frage nach Gregors Bedeutung für die Kirchenmusik kann unmöglich mit einem Hinweis auf sein negatives Verhalten zu den Artes liberales beantwortet werden. Ebenso wenig wie die Kirchenmusik in den Klöstern des hl. Benedikt vernachlässigt wurde — und dieser Heilige war ja das unerreichte Ideal Gregors! — ist Gregor gegen die Verbesserung des kirchlichen Gesanges gleichgültig gewesen, auch wenn er seinen Wert nicht höher schätzte als den eines notwendigen Hilfsmittels, als eine Vortragsart, vor der man immer auf der

24. Willi Apel, *The central problem of Gregorian chant,* «Journal of the American musicological society, IX, 2 (1956), S. 118-132.
25. P. Wagner, *Einführung,* II, S. 168 f.

Hut sein musste, weil sie sich in das profane, rein ästhetische Gebiet leicht verirren konnte. Er sah im Gesang einen integrierenden Teil des Gottesdienstes ohne Eigenwert — gleich vielen anderen Männern der Kirche von Augustinus bis zu unseren Zeiten hin. Vielleicht ist es nicht unangebracht, aus der Einleitung zum Motu proprio über die Kirchenmusik des Pius X. ein Zitat zu bringen : «...es besteht eine fortwährende Neigung, von der wahren Richtschnur abzuweichen, die dem Zwecke gezogen ist, für welchen die Kunst im Dienste des Kultus zugelassen wird». Gregor gehörte wahrscheinlich zur «Musikpolizei» der Kirche — um H. Kretzschmars espressiven Ausdruck zu benutzen.[26]

Drittens kann man auch Einiges gegen die Methoden der musikalischen Kritik an Gregor einwenden. Zwei bekannte Notizen aus der englischen Kirchengeschichte des Beda Venerabilis erzählen von einem Bischof Putta († 688) und einem Kantor Maban (tätig um 700) — beide im Kirchengesang besonders hervorragend —, dass jener «a discipulis beati papae Gregorii», dieser «a successoribus discipulorum beati papae Gregorii» unterrichtet worden wäre. Nicht erst Hucke[27] sondern schon Peter Wagner (Einf. I, 198) hat hervorgehoben, dass die Beweiskraft dieser Notizen Bedas je nach dem Sinne des Ausdruckes «Schüler des hl. Gregors» eine verschiedene sein muss : «Versteht man darunter Gesangschüler des Papstes, dann stützen sie die gregorianische Ueberlieferung ; sind aber damit nur die Missionare gemeint, die Gregor zur Bekehrung Englands ausschickte, so *ist man nicht gezwungen* (meine Kurs.), sie in Beziehung zu einer kirchengesanglichen Wirksamkeit Gregors zu setzen». Dass die letztere Deutung richtig ist, geht schon aus Bedas Vorwort an König Ceolwulf hervor, wo er über seine Quellen Rechnung ablegt und von allen Leistungen der Canterbury Kirche «per discipulos beati papae Gregorii sive successores eorum» erzählt.

Dieses Ergebnis berechtigt uns aber noch nicht, Gregor jegliche liturgisch-musikalische Rolle abzusprechen. Bedas kirchengeschichtliche Darstellung ist von seiner hohen Wertschätzung dieses Papstes erfüllt : Gregors Einsatz für die erneute Annäherung Englands an das Christentum räumt dem Papst eine Ehrenstelle in der Kirchengeschichte des Landes ein. Beda widmet ihm demgemäss eine umfassende Biographie (Buch 2, Kap. 1), die allerdings keine kirchenmusikalischen Lei-

26. Vgl. HERMANN KRETZSCHMARS, *Gesammelte Aufsätze über Musik und anderes* (Leipzig 1910), Art. *Volkskonzerte*, S. 303, zitiert in P. WAGNER, *Einführung in die katholische Kirchenmusik. Vorträge.*, etc. (Düsseldorf 1919), S. 59.

27. In «Die Musikforschung», VIII (1955), S. 259.

stungen des Papstes nennt. Gregor steht aber in Bedas Schilderung als die überragende römische Persönlichkeit da: zahlreiche Briefe des Papstes zeigen, dass er es an keiner Bemühung fehlen liess, die Mission in England zu fördern; erstaunlich weitblickend, weise und wohlwollend sind seine Erläuterungen zu den oft naiv formulierten aktuellen Problemen, die der Missionsbischof Augustin ihm aus England brieflich vorlegt (Buch 1, Kap. 27); er sendet Augustinus auch weitere Helfer und für den Gottesdienst notwendige Dinge, u. a. «viele Bücher» (Buch 1, Kap. 29).

Im J. 604 ist Gregor nicht mehr am Leben, aber die Erinnerung an sein Werk lebt weiter: Altäre werden zu seiner Ehre in kentischen Kirchen errichtet (Buch 2, Kap. 3), der Kopf des in der Schlacht bei Heathfield im J. 633 getöteten Königs Edwin wird in der Peterskirche zu York in der Kapelle des hl. Gregors beigesetzt, «von dessen Schülern er selbst das Wort des Lebens empfangen hatte» (Buch 2, Kap. 20); unter dem künstlerisch wie literarisch hochgebildeten Erzbischof Theodor (690), der vom Papst Vitalian im J. 668 inthronisiert worden war (Buch 4, Kap. 1), begann man «jene Melodien zum Singen in der Kirche, die bis jetzt nur in Kent bekannt gewesen sind, in allen englischen Kirchen zu lernen» (sonos cantandi in ecclesia, quos eatenus in Cantia tantum noverant, ab hoc tempore per omnes Anglorum ecclesias discere coeperunt», Buch 4, Kap. 2).

Zu dieser Zeit ist auch Putta in Rochester tätig gewesen. Vom Wirken des Erzkantors Johannes aus St. Peter in Rom handelt ein Teil des 18. Kap. des 4. Buches. Im Auftrag des Papstes auf der Synode in Heathfield 680 anwesend (Buch 4, Kap. 17), unterrichtete er persönlich, sowohl stimmlich (voce viva) wie schriftlich (litteris) nicht nur die Kantoren des vom Abt Benedict Biscop errichteten Klosters ebenda, wo etwa im selben Jahr der siebenjährige Beda seine erste Ausbildung begann, sondern auch gesangskundige Mönche fast sämtlicher Klöster der Provinz.

Beda ist mit diesem Moment seiner Schilderung in seine eigene Zeit gekommen: auf Bischof Wilfrid, der Putta konsekriert hatte, war Bedas eigener Bischof, Acca, gefolgt, ein bedeutender Sänger mit weiten theologischen, hagiographischen und künstlerischen Interessen. Acca hat den Gesangmeister Maban 12 Jahre lang angestellt, der den Bischof Acca selbst nebst seinem Klerus im Kirchengesang unterrichtete und die Kantoren sowohl solche kirchlichen Gesangstücke lehrte, die sie nicht kannten, wie auch solche die, zwar einstbekannt, dann

aber durch langjährigen Gebrauch oder durch Nachlässigkeit zu verfallen begonnen hatten, und die durch seine guten Kenntnisse wieder in ihre alte Form gebracht wurden («quatenus et, quae illi non noverant, carmina ecclesiastica doceret; et ea, quae quondam cognita longo usu vel neglegentia inveterare coeperunt, huius doctrina priscum renovarentur in statum»).

Es heisst — meiner Meinung nach — eine rein formalistische Kritik treiben, wenn Hucke sich damit begnügt, festzustellen, dass die beiden behandelten Zitate Bedas keinen Hinweis für eine musikalische Tätigkeit Gregors des Grossen gäben. Nein, das tun sie nicht. Aber wenn wir Bedas Darstellung überhaupt ernst nehmen — und dazu sind wir wohl unbedingt verpflichtet —, so weist sie auf etwas viel Wichtigeres hin, nämlich darauf dass auf den britischen Inseln eine lebendige Tradition den liturgischen Gesang ganz unkonventionell mit dem Namen des hl. Gregor verknüpfte: unter den vielen Schülern, die Gregors Sendlinge in Kent gehabt haben werden, nennt Beda eben jene zwei eingeborenen Männer, die sich gesanglich besonders hervorgetan hatten, als direkte oder indirekte Schüler des hl. Gregor. In den siebziger Jahren drang das eingepflanzte römische Repertoire auch in andere englische Kirchen ein und konnte zu Bedas Zeit — dank der Bemühungen hervorragender Gesanglehrer, u. a. des Erzkantors Johannes aus Rom — sich einer gewissen Blüte erfreuen. Von einer «neurömischen» Gesangtradition des Erzkantors weiss der unbestritten gut beschlagene Beda aber nichts.[28]

Von einer Reihe anderer Zeugnisse, die Hucke die «fränkische Gruppe» nennt, darf man freilich sagen, dass sie vag und wenig beweiskräftig, jedenfalls aber auch nicht Gegenbeweise der «gregorianischen» Hypothese sind. Wie früher Gevaert, sucht heute Hucke diese Gruppe von Aussagen in ein zweideutiges Licht zu stellen, indem er sich des in ihnen vorkommenden Wortes «traditur» bedient. Von Strabo wird gesagt, dass dieser selbst die Angaben über Gregor und die Musik *in Zweifel ziehe,* weil er das Wort «traditur» benutze. Gegen Gevaerts Verfahren, die Ausdrücke «traditur», «creditur» usw. als Zeichen legen-

28. STÄBLEIN in den «Atti del congresso...» (Roma... 1950), S. 275: Die neurömische Form der Melodien wurde in Rom und England gelehrt und damit die Tradition begründet, die dann im Kern unversehrt blieb. Von etwa 670 bis 680, den entscheidenden Jahren der englischen Tätigkeit, muss die Stabilität der Überlieferung angenommen werden. Die neurömischen Melodien werden traditionell. Was sich in der Folgezeit an ihnen ändert, kann nicht mehr unter dem Blickpunkt des Strukturwechsels, sondern nur mehr unter dem der Aufführungspraxis gesehen werden.

denhafter Unsicherkeit zu bewerten, erhob schon P. Wagner Einspruch : «Wohin käme man mit der Kenntnis der Geschichte überhaupt, wenn alles als Sage angesehen werden müsste, was "überliefert wird" ?»[29]

Das Ergebnis von Huckes Textanalysen ist also nicht ganz überzeugend, wenn er schreibt : «Die erhaltenen fränkischen Zeugnisse des 9. Jahrhunderts geben die Nachricht des [Gregorius-]Prologs zweifelnd wieder. Agobard von Lyon bestreitet sie...»[30] Agobards Kritik richtet sich indessen gar nicht gegen die Aussage des Gregorprologs an sich, sondern gegen die Art und Weise, wie sein Gegner Amalar von Metz den Prolog ungebürlich ausgenutzt haben soll, um seiner Ausgabe des Antiphonars den Schein einer Autorisation zu verleihen.

Von der dramatischen Rivalität römischer und gallischer Sänger im «karolingischen Reich» des 8.-9. Jhs. erzählen verschiedene Quellen des 9.-11. Jhs., die P. Wagner in seiner Darstellung der Hakenneumen (Einf. II, S. 163) benutzt und die Hücke zusammengestellt und ausführlich kommentiert hat. Zwischen römischen Kantoren als Lehrern und fränkischen Sängern als Schülern bestehen scharfe Gegensätze. Sie werfen einander gegenseitig Fälschungen, Hochmut und leichtsinnige Behandlung der Gesänge vor, Karl der Grosse sitzt wie ein Salomo zu Gericht, scharfhörig und weitblickend, immer darauf bedacht, «ad fontem s. Gregorii» zurückzugehen, um die Lieblichkeit des römischen Gesanges («dulcedinem Romani cantus») in seinem Reich überall aufrechtzuhalten. Die Behörden scheuen keine Mühe, um den mustergültigen Gesang aus Rom in das Frankenreich zu verpflanzen ; sie erhalten zu diesem Zweck liturgische Bücher und in Rom ausgebildete Sänger und schicken zur Ausbildung geeignete Kräfte dorthin. Von einer Notenschrift sprechen diese Berichte allerdings noch nicht. Für den Anfang handelt es sich auch offenbar um eine mündliche Ueberlieferung : man hat lebendige Traditionsträger nötig, Notger der Stammler erzählt von den 12 römischen Sängern des Papstes Stephan, die unter sich verabredet hätten, die angestrebte kirchengesangliche «Konsonanz» des karolingischen Reichs dadurch zu verhindern, dass ein jeder von ihnen an seinem Ort so fehlerhaft wie nur möglich sänge und unterrichtete. Diese boshafte Legende setzt wohl voraus, dass keine notierten Melodiebücher zur Verfügung standen.

29. *Einf.*, I, S. 197, Fussnote 2.

30. «... vielmehr wird Gregors Autorschaft am Cantus romanus im fränkischen Bereich im 8. und 9. Jahrhundert von den Schriftstellern entweder zweifelnd nacherzählt oder ausdrücklich bestritten...» HUCKE in «Römische Quartalschrift», XLIX Band (1954), S. 184.

Die von Hucke zusammengestellten Auszüge beleuchten aber mit konkreten Einzelkeiten die liturgisch-gesangliche Arbeit im karolingischen Reich: sie geschah unter grossen Schwierigkeiten sprachlicher und gesangstechnischer Art. Johannes Diaconus nennt sowohl den Leichtsinn (levitas animi) der Franken und Alemannen als «die barbarische Wildheit ihrer Säuferkehlen» (bibuli gutturis barbara feritas) als Hauptursachen ihrer Unfähigkeit, «die Anmut der empfangenen Melodie» (susceptae modulationis dulcedinem) richtig wiederzugeben. Durch ihren Leichtsinn seien sie in Versuchung gebracht, in die gregorianischen Melodien Eigenes einzumischen (nonnulla de proprio Gregorianis cantibus miscuerunt). Die Art dieser Einmengungen wird weiter unten von Diaconus als ein Streben, die milde Melodie mit *Biegungen und Tonwiederholungen* (inflexionibus et repercussionibus) wiederzugeben erklärt.

In ähnlichen Redensarten äussert sich noch im 11. Jahrh. Adémar de Chabannes (um 988 bis 1034):[31] die fränkischen Kantoren lernten die Nota romana singen — ausser «den Trillern, Gropetti, Appoggiaturen und Mordenten» (tremulas vel vinnolas sive collisibiles vel secabiles voces in cantu, nach H. Freistedts Uebersetzung),[32] die sie wegen der ihnen angeborenen Roheit des Stimmorgans und die dadurch entstandene «Brechung der Stimme» nicht wohl auszuführen im Stande waren.

Dass solche und ähnliche Berichte[33] übertrieben sind, heben Wagner und (nach ihm) Freistedt (S. 98) hervor, und das dürfte wohl stimmen. Sie sind übertrieben, besitzen aber — meiner Meinung nach — einen Kern von Wahrheit.[34] Indessen ist die *Begründung* Wagners für seine Auffassung sicher nicht richtig. Die gewissenhafte Ueberlieferung

31. ADEMAR DE CHABANNES, *Chronique... publiée... par Jules Chavanon.* Collection de textes, Bd XX (Paris 1897). Adémar war Mönch im Kloster Saint-Cybard in Angoulème, wo er während des grösseren Teils seines kurzen Lebens mit Abschreiben und Zusammenstellen von Büchern beschäftigt war. Freilich ist eben der Abschnitt seines Chronicon (Lib. 2., SS. 81-82 in Chavanons Ausgabe), der uns hier interessiert, ohne bekannte Vorlage. Aber nach Huckes Meinung («Röm. Quartalschrift», XLIX (1954), S. 183) «geht das, was Ademar hier berichtet, auf eine ältere Quelle zuzück».

32. Die liqueszierenden Noten des gregorianischen Chorals. Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg (Schweiz). Hgg. v. Prof. Dr. P. WAGNER. Heft, XIV (Freib. (Schweiz) 1929).

33. Wagner zitiert nach Gerbert *De cantu*, I, 273 einen Johannes Presbyter, der die germanischen Sänger mit heulenden Wölfen vergleicht.

34. Dass die Gesangkunst der Kirchenkantoren noch im Spätmittelalter nicht immer gerade vorzüglich gewesen ist, wissen wir ja. Vgl. R. HAAS, *Aufführungspraxis der Musik*, S. 44 (Lpzg 1934). Der dort zitierte Musiktraktat des Conrad von Zabern († um 1476/81) liegt jetzt in einer ausgezeichneten Ausgabe («Akad. d. Wissensch. u. d. Literatur in Mainz», Abh. d. geistes- und sozialwissenschaftl. Kl., Jahrg. 1956. Nr. 4) von K. W. GÜMPEL vor.

von Hakenneumen gerade in den deutschen Gesangbüchern beweist zwar die Existenz einer sorgfältigen *Schrifttradition,* die ihrerseits ernsthafte Bemühungen deutscher Sänger um diese Tradition wahrscheinlich macht, aber sie beweist durchaus nicht, dass die eingeborenen Kantoren des karolingischen Reichs die Hakenneumen *gesangtechnisch* beherrschten. Freistedt hebt in diesem Zusammenhang die sprachphysiologischen Unterschiede zwischen den romanischen und germanischen Völkergruppen hervor: «Wenn die Germanen beispielsweise das *g, d* oder *t* ... nicht als Semivokale aussprachen, so konnten sie natürlich auch die Liqueszierung an den betreffenden Stellen nicht ausführen» (S. 97).

Wir gewinnen den Eindruck, dass es sich bei dieser Musikmissionierung vor allem um gesangstechnische Probleme und Schwierigkeiten gehandelt hat und dass diese Schwierigkeiten hauptsächlich mit der Ausführung der in ihrem melodischen Kern etwas unbestimmten Schmuckfiguren oder der — Artikulationsaufgaben dienenden — Liqueszenzen verbunden gewesen sind. Wenn wir mit einer fränkischen Sondertradition zu rechnen hätten, so läge es unter solchen Umständen nahe sich ihre Entstehung nicht als eine individuell-künstlerische Reaktion gegen den römischen Gesang vorzustellen, sondern als das Ergebnis einer anderen Artikulation des lateinischen Textes als in Rom, und als eine von naturalistischen Singmanieren gefärbte Umformung oder Vereinfachung der Melodielinie.

Von einer solchen Sondertradition berichten aber weder theoretische Quellen, noch praktische Musikdenkmäler. Mit den technischen Einzelheiten im gregorianischen Gesang beschäftigte sich im Kreis der karolingischen Gelehrten Aurelian von Réomé, der um 850 einen Musiktraktat schrieb, wo er u. a. das Verhältnis zwischen Wort und Ton — manchmal Silbe für Silbe — diskutiert.[35] Einige dieser Partien hat Handschin analysiert.[36] Unter den von Aurelian behandelten Arten der Liqueszenz findet man die «vinola (vinula) vox» (a vino i. e. cincino molliter flexo),[37] d. h. jene Vinnola, die wir mit Freistedt als «Groppetto» (eine Haarlocken- ocer Korkzieherfigur!) deuteten und die Adémar unter den für die fränkischen Sänger besonders schwierigen

35. M. GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica,* I (1784), S. 55 f.
36. «Acta Musicologica», XXII (1950), S. 69 f., *Eine alte Neumenschrift.*
37. Handschin schreibt unrichtigerweise ABBÉ PETIT, *Dissertation sur la psalmodie* (1855), die Etymologie des Wortes «vinnola» zu. Sie ist schon bei Isidor von Sevilla, *Sententiae de musica,* Kap. 6, zu finden, wie Aurelian selbst angibt. (GERBERT SS. 1, S. 35, P. WAGNER, *Einf.,* II, 163).

Melodiefiguren nannte. Auch eine andere, ähnlich schwer auszuführende Notengruppe, die «Tremula (vox)» hat Adémar verzeichnet: sie wird in dem Hucbald zugeschriebenen, aber wohl — nach Handschins Meinung — der Musica-enchiriadis-Gruppe zugehörigen Traktat De musica (Gerbert I, S. 118) als eine Liqueszenz erkannt. Die sehr dunkle Stelle wird von Freistedt, S. 40 f. interpretiert).

Es ist interessant, auf den Zusammenhang achtzugeben, in dem Ps.-Hucbald die Liqueszenz behandelt. Der Verf. hebt hervor, dass es nützlich sei die gewöhnlichen, usuellen Neumen (consuetudinariae notae) im Usus beizubehalten, weil sie u. a. Liqueszenzen und ähnliche Vortragsmanieren deutlich wiedergäben (ubi tremulam sonus contineat vocem), wogegen die sog. künstlichen Notierungen (hae artificiales notae) mit solchen unbestimmten Tönen prinzipiell nicht mehr rechneten, sondern ausschliesslich mit den ganz offenen Klängen, die als Vokale gesungen werden konnten.

Mögen die «artificiales notae» auf Buchstabennotierungen (in der Form lateinischer Tonbuchstaben oder der Daseiazeichen) oder auf frühe diastematische Versuche (die Daseialinien od. dgl.) hinweisen, sie sind jedenfalls der Ausdruck einer eigenartigen, dem Choral und der Neumenschrift fremden Musikauffassung, die geistesgeschichtlich vielleicht mit jener supponierten fränkischen Sondertradition einiges gemeinsam haben könnte. Gegen die alte römische Ueberlieferung hat sie indessen nichts mehr vermocht. Noch zu Guidos Zeiten am Anfang des 11. Jhs. lebte die Liqueszenzenpraxis weiter, obwohl nicht mehr mit der gleichen Konsequenz wie vorher. Durch die Ueberhandnahme der diastematischen Schreibung der Neumen auf Linien waren die Ziernoten nämlich zum Schwinden verurteilt, insoweit sie sich nicht in der vergröberten Gestalt ordinärer Notenzeichen in die Choralnotation hinüberretteten und zu festen Bestandteilen der melodischen Linie verwandelten.

Wie soll man sich aber den Gegensatz zwischen jenen Aufführungsschwierigkeiten, die uns die Chronisten veranschaulichen und an deren Existenz nicht zu zweifeln ist, *und* der einheitlichen Schrifttradition erklären? Hucke verneint zwar nicht die Einheitlichkeit der Liqueszenztradition (im Gegenteil! er hebt sie hervor), wohl aber die kirchliche Gesangstradition im Ganzen. Er glaubt nämlich, das heutige — in den vatikanischen Büchern niedergelegte — Gesangrepertoire als eine von den damaligen fränkischen Kantoren stammende Ueberlieferung darstellen zu müssen. Dieser «fränkische» Gesang sei als ein Ergebnis

der Verschiedenheiten im «Musikhören und -empfinden» (Röm. Quartalschr. 49, S. 174) wie in der Gesangstechnik («eine fremdartige Art und Weise des Singens», S. 176) zwischen römischen und fränkischen Kantoren entstanden.

Wenn Hucke auf den naturalistischen, emphatisch-exzessiven Gesang germanischer Heiden abgezielt hätte, den P. Marquardt in seiner Dissertation 1936[38] als einen Gegensatz zum lateinischen «mediocris-Ideal» der altchristlichen Kunst auch in der Musik darstellt, so hätte ich seine Darstellung methodologisch besser verstanden. Auf solche Dinge geht er aber nicht ein. Und doch erscheint es wohl bedeutend glaubwürdiger, wenn man die «Biegungen und Tonwiederholungen», von denen Johannes Diaconus spricht, als naturalistische, für das volksmusikalische Umsingen charakteristische Manieren deutet, als eine melodische Bearbeitung der römischen Ueberlieferung, oder wie Hucke sich ausdrückt: «Sie machen den Eindruck einer getreuen Uebersetzung aus einer Tonsprache in die andere» (S. 186). Hucke deutet aber die Notiz des Adémar in der Weise aus, dass die fränkischen Sänger — nachdem sie mit den (römischen) Melodien als Ganzheiten, als Gestalten nicht fertig wurden — ihre Aufmerksamkeit auf Einzelheiten im melodischen Verlauf gerichtet und sich von den Melodien zu der Melodik zugewandt hätten! Weder quellenmässig noch psychologisch findet sich ein Grund für eine solche Meinung.[39]

Den einzig sinnvollen Schluss in dieser Sachlage hat — meiner Meinung nach — H. Freistedt gezogen:[40] jene einheitliche Schrifttradition, die in unseren ältesten bekannten Quellen zum Vorschein kommt, geht auf *ein «Urexemplar»* zurück, dessen melodische Fassungen nach römischen Artikulationsgewohnheiten fixiert worden sind. Die lebendige gesangliche Praxis in verschiedenen Teilen Europas mag am Anfang

38. *Der Gesang und seine Erscheinungsformen im Mittelalter.* Diss. (Berlin 1936).

39. In seinem melodienanalytischen Aufsatz (*Archiv f Mkw,* XII, 1955) fasst Hucke die Ergebnisse seiner Untersuchung folgendermassen zusammen (S. 86): «Die Melodik der fränkischen Ueberlieferung ist zügiger, zielstrebiger, raumgreifender, emphatischer ... die der altrömischen Ueberlieferung kleingliedriger, feiner, spielerischer ... die altrömischen Melodien erscheinen eher ornamental, die der fränkischen Ueberlieferung eher plastisch.» Damit ist das «lateinische» und das «germanische» Musiktemperament im Werdegang der kirchlichen Einstimmigkeit festgelegt! Wie verhalten sich diese, angeblich *nicht auf ästhetischen Gründen* fussenden Unterschiede zu Stäbleins Beobachtungen der ästhetischen Eigenschaften der «neurömischen» Redaktion: «Konsequent und systematisch durchgeführte plastische Ausprägung, klassischer Ausbalanzierung der melodischen Linie in ihrem Auf und Ab, sinnvolle Verteilung von Syllabik und Melismatik, rationale Herausarbeitung der Tonart, Bemühung um formal klare Disponierung»? (*Art. Choral, MGG,* II, Sp. 1274.)

40. *Die liqueszierenden Noten...* (1929), S. 99.

noch so grosse Variationen aufgewiesen haben, aber die schriftliche Fixierung des «gregorianischen» Gesanges in der Form eines «römischen Normalmasses» konnte eine ungesunde Traditionssplitterung verhindern helfen. Dies ist letzten Endes der Sinn des karolingischen Ausdruckes : «Revertimini vos ad fontem sancti Gregorii, quia manifeste corrupistis cantilenam ecclesiasticam».

Meine kritische Auseinandersetzung mit einigen neueren Theorien innerhalb der Gregorianik darf nicht als Verteidigung einer traditionellen Auffassung sua sponte und als Anfeindung einer neuen Interpretation, bloss weil sie neu ist, betrachtet werden. Sie will vielmehr einige der Argumente, die die Vertreter der neuen Auffassung ins Feld führen, kritisch prüfen und ausserdem die in gewissen Beziehungen etwas ungewönliche Art ihrer Bekanntmachung näher diskutieren. In dieser Angelegenheit möchte ich noch folgendes hinzufügen.

1. Leider sind die wichtigsten, mit melodischen Beispielen erläuterten Beiträge Stäbleins alphabethisch geordnete und lexikalisch stilisierte Artikel in MGG,[41] wo der Verf. aus seinen umfassenden Sammlungen von photographischen Kopien wichtiger europäischer Melodiequellen ein geradezu überwältigend reiches Material ausbreiten konnte. Die uns in diesem Zusammenhang besonders interessierenden Musikquellen mussten dabei in den Hintergrund treten : sie sind nicht einmal — wie viele andere Choralquellen — durch eine photographische Kopie veranschaulicht.

Nicht genug damit, wurden die aus dieser Quellengruppe geholten Musikbeispiele in einer für populäre Darstellungen zweckmässigen, aber für wissenschaftliche Aufgaben völlig ungenügenden Transkription wiedergegeben : isolierte Notenköpfe auf einem gewöhnlichen Liniensystem mit g-Schlüssel, die Ligaturen durch Bogen, die Liqueszenzen durch Haken angedeutet. Sieht man von der Melodie eines Agnus Dei (MGG I, Sp. 149) ab, die aus der «altrömischen» Quellengruppe geholt und mit Choralnotation wiedergegeben ist, steht uns — so viel ich sehe — in MGG keine einzige authentische Wiedergabe einer «altrömischen» Melodie zur Verfügung. Das gleiche gilt von Huckes Melodientabellen. Das ist doppelt zu bedauern, einmal weil dadurch in wissenschaftlichen Publikationen (wie «Die Musikforschung» und «Archiv für Musikwissenschaft») die Benutzung einer ungenügenden Transkriptionsmethode legalisiert wird, zum andern

41. Agnus Dei, Allelluia, Antiphon, Choral, Communio, Frühchristliche Musik, Gloria, Graduale (Gesang), Gregor I, usw.

weil die gerade in unserem Fall besonders wichtigen, teilweise subtilen Vergleiche zwischen den beiden «römischen» Repertoiren verhindert werden. Auf die Wichtigkeit eines systematischen Vergleichs in Bezug auf die Stellung der Liqueszenzen wurde schon hingewiesen.

Bereits im J. 1931 schrieb Otto Ursprung:[42] «In welch mannigfacher Beleuchtung wird die Choralgeschichte besonders unmittelbar vor, um und nach Gregor erscheinen, wenn diese Handschriften (d. h. die «altrömische» Quellengruppe) einmal im Zusammenhang mit den alten Sakramentartypen und in Gegenüberstellung mit den gregorianischen und ambrosianischen Melodien erschlossen werden! Das ist nach mehr als einem Vierteljahrhundert noch immer nicht geschehen. Aber Stäblein unterrichtet uns 1950, dass das «altrömische» Repertoire in den Monumenta monodica II-III «in vollem Umfang» vorgelegt werden wird (MGG, Art. Choral, Sp. 1271), die Veröffentlichung ist in Angriff genommen (Art. Frühchristliche Musik, Sp. 1062); ein erster Band mit *Hymnen*melodien ist im J. 1956 erschienen. Wir befinden uns noch heute in der ungünstigen Lage, auf die Worte des Magisters schwören zu müssen.

2. In seinem bereits erwähnten Artikel (MGG 4, Sp. 1062) beurteilt Stäblein die wissenschaftliche Lage seiner Theorie optimistisch: der als «gregorianisch» überlieferte Choral ist — *«nach nun wohl übereinstimmender Ansicht»* — eine nachgregorianische Redaktion des altrömischen Repertoires. Tatsächlich bildet diese seine Ansicht gewissermassen die Voraussetzung der Darstellungsart seiner Artikel. Die uns interessierende Quellengruppe wird von Stäblein als die «stadtrömische», «altrömische» und «ältere», aussergregorianische Tradition bezeichnet; unter den transkribierten «altrömischen» Melodienzeilen sind die zum Vergleich herangezogenen «jüngeren» Lesarten der Editio Vaticana gesetzt, die Stäblein «neurömisch» oder «gregorianisch», Hucke «fränkisch» (abgekürtz «F») nennt. Es macht deshalb einen seltsamen Eindruck, im genannten Art. «Frühchristliche Musik» das uneingeschränkte Urteil zu lesen: «Ebenso wenig wie das altrömische Repertoire ist das Mailänder durchforscht».

3. Für die Einordnung der «altrömischen» Quellengruppe in einen entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang spielen selbstverständlich sowohl textlich-liturgische wie musikstilistische Argumente eine wesentliche Rolle. Oben (S. 6) wurde bereits auf Dom Michael

42. *Bückens Handbuch der Musikwissenschaft*, «Katholische Kirchenmusik» (1934), S. 20.

Huglos wichtige Untersuchung hingewiesen, welche die genannte Quellengruppe als späte Vertreter eines alten italienischen Lokalrepertoires beurteilt.[43] Ueber den musikalichen Charakter herrscht andererseits keine Einigkeit; vielmehr steht hier Ansicht gegen Ansicht: während Handschin und andere die melodische Orginalität als «wohl einen abrupten Versuch zur Geltendmachung eines Zeitgeschmacks» abfertigen,[44] betrachtet sie Stäblein auf dem Hintergrund der heutigen, künstlerisch organisierten Gestalt der Vaticana und findet diese von den mailändischen wie von den «altrömischen» Melodien unterschieden.

Jedoch gewinnt man schon aus den vou Artikel zu Artikel etwas wechselnden Urteilen Stäbleins den Eindruck, dass der melodische Charakter des «altrömischen» Gesanges sich weder so restlos noch so einfach bestimmen lässt, wie Hucke und Stäblein meinen. Wenn das Mailänder, das «altrömische» und das beneventanische Repertoire «eine ungefähre Stileinheit» bilden, die sich «schärfstens» von der heutigen sog. neurömischen Fassung unterscheidet (MGG 2, Sp. 1273), so können das «altrömische» und das heutige Repertoire wohl nicht gleichzeitig in ihren Graduale-Melodien «eine letzte einheitliche Durchstilisierung» aufweisen (MGG, 5, Sp. 640), die dem Mailänder Gesang fehle, am allerwenigsten die «altrömische», die «Mailand-ähnlich» sei und sogar «die ungeheure Melodiefülle und das Schwelgen in der phantastischen Pracht üppiger Linien» (MGG, 2, Sp. 1274) zeige.

4. Nun, über mehr oder weniger gelungene Formulierungen kann man streiten, und die Sachlage ändert sich nicht dadurch. Entscheidend ist selbstredend das Ergebnis einer gewissenhaften Analyse der Verschiedenheiten der beiden Hauptrepertoire, die «alt-» bzw. «neu-römisch» gennant werden. Mit solchen Analysen beschäftigt sich Hucke in seinem Beitrag Gregorianischer Gesang in altrömischer und fränkischer Ueberlieferung.[45] Ich kann seine Untersuchung nicht hier im Einzelnen prüfen. Es dürfte genügen, wenn man von einem bestimmten Standpunkt aus zu ihr Stellung nimmt: berechtigt sie uns — die anderen bis jetzt bekanntgemachten und mit pianischen Melodiefassun-

43. Richtig bemerkt W. APEL, «Journal of the American musicological society», IX (1956), S. 124, Anm. 10: «Important though this result is, it affects primarily matters of liturgical and textual significance, not necessarily the melodies».

44. J. HANDSCHIN, *Musikgeschichte im Ueberblick* (Luzern 1948), S. 125. Zu Handschins Darstellung in den «Annales musicologiques». Moyen-âge et renaissance. Tome II, S. 49, *La question du chant «vieux-romain»*, konnte in diesem Aufsatz nicht mehr Stellung genommen werden.

45. «Archiv für Musikwissenschaft», XII (1955), S. 74-87.

gen verglichenen Auszüge mit eingeschlossen — zu solchen weitgehenden Schlüssen, wie sie Hucke und Stäblein gezogen haben?

Die Verschiedenheiten der beiden «römischen» Melodierepertoire (in den mir bis jetzt bekannten Auszügen) sind *teils* solche, in denen die eine Fassung ein längeres Melisma als die andere aufweisen kann, wobei man den Eindruck hat, dass die «altrömische» öfter als die vatikanische Lesart die längeren Melismen besitzt, *teils* solche, die eine rationale Uebersichtlichkeit der Melodie durch Wiederholung gewisser Bewegungselemente in der pianischen Edition etwas deutlicher hervortreten lassen als in der «altrömischen», *teils* solche, in denen diese Uebersichtlichkeit sich auch *in grossformalen* Zusammenhängen in der Vaticana klarer als in den «altrömischen» Quellen abhebt, *teils* solche, in denen das modale Element im heutigen Graduale besser ausgearbeitet zu sein scheint.

Ich verneine also zwar nicht, dass die herangezogenen Beispiele aus der «altrömischen» Quellengruppe einen gewissen *archaischen Eindruck* machen, aber ich frage mich gleichzeitig, ob sie qualitativ und quantitativ genügen, um das Gewicht der Hypothese von einer ganzen liturgischmusikalischen Gesangstradition zu tragen. Wie steht es mit dem Melodienmaterial im Ganzen? Darf man annehmen, dass die z. B. von Hucke (nicht selten leider unklar) besprochenen Beispiele für den musikalischen Stil der ganzen Handschriftengruppe repräsentativ sind,[46] oder stellen sie — wie dies nur allzu verständlich wäre — besonders typische Beispiele dar?

Keine Untersuchnung dieser Art — am allerwenigsten ein so folgenschweres Unternehmen wie dieses, das den Anspruch erhebt, einen neuen Grund für unser Wissen vom Emporwachsen des liturgischen Kirchengesanges zu legen — sollte sich mit Stichproben begnügen.

5. Nach Stäbleins widerspruchsvoller Abwägung der gegenseitigen Verwandtschaft der besprochenen choralen Dialekte ist man sowieso schon geneigt, den Schluss zu ziehen, dass die Voraussetzungen einer Abwägung noch nicht vorhanden sind. Aber dazu kommt noch Folgendes: Mit welchem choralischen Normalmass macht man alle diese Vergleiche? Vier oder eher drei aus Rom stammende Handschriften

46. In einer Anmerkung, *a. a. O.*, S. 76, schreibt Hucke: Der Verfasser konnte sich durch einige Stichproben davon überzeugen, dass die Abweichungen zwischen Vat. lat. 5319 und der älteren Handschrift London, Ms. Phillipps 16 069 (*Graduale Robinson*), unbedeutend sind. Die beiden Handschriften gehören enger zusammen als Vat. lat 5319 und die Handschrift Arch. S. Pietro F 22 aus dem 13. Jahrhundert, die geringfügige Varianten aufweist.

aus dem Anfang des 12. bis zur Mitte des 13. Jhs werden mit den heutigen pianischen Büchern verglichen, die nicht wissenschafliche, sondern praktische Ausgaben sind und über deren Exzerptmaterial wir bis auf den heutigen Tag nicht verlässlich unterrichtet sind, obwohl dies in Aussicht gestellt wurde. Schon deswegen sollte man mit weitgehenden Schlüssen bedeutend vorsichtiger umgehen, als es in diesem Fall geschehen ist.

CARL-ALLAN MOBERG

NUEVOS DATOS PARA LA BIOGRAFÍA DE JUAN HIDALGO, ARPISTA Y COMPOSITOR

En el siglo XVII era el título de familiar de la Inquisición un puesto honorífico, que si bien no tenía el carácter de concesión nobiliaria, sí, en cambio, sólo era otorgado a personas de cierta distinción. Juan Hidalgo, arpista de la Capilla Real y compositor de obras religiosas y profanas durante el reinado de Felipe IV, mereció tal honor, aún siendo soltero, cosa no muy frecuente. Ello sería sólo un dato más en su poco explorada biografía,[1] si no fuese por el expediente previo de limpieza de sangre a que eran sometidos todos los pretendientes a cargos del Santo Oficio, expediente que nos permite conocer los antecedentes genealógicos de Juan Hidalgo y una serie de testigos que tomaron parte en el mismo, de gran interés para la historia de los violeros de la corte.

En el Archivo Histórico Nacional de Madrid, en las informaciones genealógicas de la Inquisición de Toledo, legajo 354, n.° 1.293, figura el expediente de Juan Hidalgo. Abre el mismo la concesión de la «familiatura» por el Arzobispo de Damasco Antonio de Sotomayor, inquisidor general, fechada en Madrid, el 29 de julio de 1638. En ella figura Hidalgo como «criado de su Magestad en la capilla real» y se le concede la misma «sin embargo de que es soltero... concurriendo en su persona las calidades necesarias». Sigue a ello una petición de Hidalgo comunicando la concesión del Arzobispo de Damasco, cuya carta acompaña, y después un recibo de haber depositado, el 7 de agosto de dicho año, 300 reales de vellón, para los gastos de su expediente. Figura también la siguiente nota sobre su genealogía :

> «Genealogía de Joan Hidalgo, criado de su Magestad en su Real Capilla, vecino y natural de Madrid.

1. Cf. J. SUBIRÁ, *El operista español D. Juan Hidalgo. Nuevas noticias biográficas*, en «Las Ciencias», I (1934), y *Una tonada del operista D. Juan Hidalgo*, en «Las Ciencias», II (1935).

PADRES

Antonio Hidalgo y Francisca de Polanco, su muger, vecino de Madrid y ella natural; él natural de las Moralejas; y porque la una está despoblada y los vecinos se an ydo a vivir a Serranillos, se podrá hacer en la dicha villa la información, faltando testigos.

Paternos

Diego Hidalgo y Isavel Hidalgo, su muxer, naturales de las Moralexas.

Maternos

Joan de Polanco y Juana Díaz, su muxer, él natural de Retortillo, adelante de Atienzia, y ella de San Sevastián de los Reyes, junto Alcobendas. [Al margen: Inquisición de Cuenca.]

Juan Ydalgo [rubricado].»

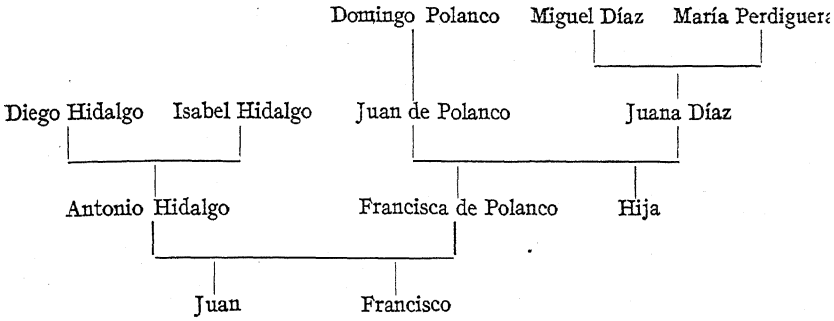
Con fecha 21 de agosto de 1638 se envió a las distintas personas encargadas de hacer la información el cuestionario impreso de las preguntas a formular. Se investigó en Moraleja la Mayor, Moraleja la Menor, San Sebastián de los Reyes, Retorcillo y Madrid. El resultado fue satisfactorio, como informó el fiscal a 17 de noviembre. En la audiencia del 19 del mismo, el Santo Oficio de la Inquisición de Toledo, vistas las informaciones genealógicas y de limpieza de sangre de Juan Hidalgo y el parecer del fiscal, acordó nombrarlo familiar del mismo en Madrid, mandando que «haçiendo el juramento acostumbrado y pagando las costas se le despache título en forma». El 26 de noviembre, en la audiencia de la mañana, ante los inquisidores Pedro Díez de Cienfuegos, Juan Santos de San Pedro, Pedro de Alcedo y Baltasar de Ayanguren, hizo Hidalgo el «juramento acostumbrado del secreto», de lo que dio fe Lorenzo de Rojas Holguín. Las costas, según figura en la lista detallada del expediente, ascendieron a 978 reales.

Dos años después, el 23 de febrero de 1640, se concedió a Hidalgo el título de notario del Santo Oficio de la Inquisición (título superior al de familiar), prestando el juramento debido el 27 del mismo mes.

Termina el expediente con una petición de Juan Hidalgo de que se le dé copia de su información de limpieza de sangre y de la de su

hermano Francisco[2], «para las pruebas que se están haciendo a Don Joan Hidalgo, su hijo, para colegial de el Colegio de el Rey de la Universidad de Alcalá, de cuia beca le ha hecho merced su Magestad», petición que se le concedió el 11 de septiembre de 1664.[3]

Ésta es la descripción del contenido del expediente. Como ampliación de lo expuesto, vamos a presentar la genealogía de Juan Hidalgo, según los datos que figuran en las informaciones recogidas, y a dar la lista de las personas interrogadas en Madrid, lo que nos permitirá conocer el círculo de amistades y compañeros de trabajo de la familia.



Según afirman los testigos, Juan Hidalgo tenía de 22 a 26 años en 1638, fue bautizado en la parroquia de San Ginés y vivía con sus padres en la bajada de San Ginés. Su padre, Antonio,[4] era violero o guitarrero, el cual se casó en Madrid con Francisca de Polanco, bautizada en la parroquia de San Ginés. Los padres de Francisca de Polanco vivían enfrente de San Felipe, junto al Correo Mayor. El suegro de Antonio Hidalgo, Juan de Polanco, se trasladó a Madrid a los 13 o 14 años, donde aprendió el oficio de guitarrero, casándose en dicha ciudad. Probablemente Antonio Hidalgo seguiría el taller familiar — quizá en el mismo recibió su formación —, ya que, según

2. Francisco Hidalgo, también arpista de la capilla real, fue nombrado familiar de la Inquisición en 1640, a los veinte años de edad. Cf. A.H.N., Inquisición de Toledo, Informaciones genealógicas, leg. 354, n.º 1290.

3. Este hijo falleció el 11 de julio de 1669. Cf. J. SUBIRÁ, art. cit., «Las Ciencias», I (1934), pág. 5 de la tirada aparte, donde transcribe la partida de defunción.

4. En el expediente figura la certificación del acta de bautismo de Antonio Hidalgo, que dice así: «Juebes, a doçe dias del mes de setiembre de mill y quinientos y ochenta y çinco años, en la villa de Moraleja la mayor bautiçé a Antón, hijo de Diego Hidalgo y de Isavel Hidalga, su muger, vecinos de la dicha villa. Fue su compadre que le tubo al bautismo Juan de Gamboa, vecino de Griñón, y su comadre María Hernández, muger de Bartolomé Láçaro. Halláronse presentes Miguel Sánchez y Juan Arroyo y Francisco Hernández. Bautiçele yo, el Doctor Segobia».

se desprende de las informaciones, Juan de Polanco sólo tuvo dos hijas. Fue en un ambiente de violeros donde se crió Juan Hidalgo, el cual no siguió la tradición familiar, sino que se dedicó al cultivo de la música.

Los testigos que en Madrid fueron requeridos para el expediente conocían todos a la familia Hidalgo desde antiguo, como figura en el mismo, y son los siguientes, con indicación de su profesión y del lugar donde vivían :[5]

Manuel de Arguello, violero, natural de Valladolid, residente en Madrid desde hace 32 años. Vive en la calle de las Carretas, en casas de Diego de la Fuente.[6]

Joan de Roxas Carrión, violero de su Majestad y de su guarda de a caballo, natural de Madrid. Vive en sus casas, en la plazuela de los Herradores.

Francisco de Guypúzcoa, violero, natural de Madrid. Vive en la calle del Príncipe, en casas propias.

Diego Bravo de Arauxo, cirujano y barbero, natural de Madrid. Vive en la plazuela de Santa Cruz, en casas de D. José de Aguilera.

Diego García del Barredo, platero de oro, natural de San Miguel de Aziana, en las montañas de León, vecino de Madrid desde hace 48 años. Vive en la Platería, en casas propias.

Pedro Cuello, mercader de libros, natural de Valladolid, residente en Madrid desde hace 31 años. Vive enfrente de San Felipe, en casas de Melchor de Molina.

Joan de Benavides, familiar del Santo Oficio de la Inquisición, natural de Quintana del Marco, en el reino de León, residente en Madrid desde hace 40 años. Vive en la calle de las Postas, en casas propias.

Francisco de Buxedo, capellán de su Majestad y puntador de su Real Capilla, natural de Valladolid, vecino de Madrid desde hace 33 años. Vive en la calle de Barrionuevo, en casa del Licenciado Zurita.

Diego de San Juan, mercader, natural de Tudela de Navarra, residente en Madrid desde hace 30 años. Vive en la calle Mayor, en casas propias.

Honofre de Espinosa, familiar y notario del Santo Oficio, natural

5. Para la topografía de Madrid en esta época puede consultarse la *Topografía de la Villa de Madrid descrita por D. Pedro Texeira el año 1656*, editada por LUIS MARTÍNEZ KLEISER (Madrid 1926).

6. Todas las declaraciones llevan al final la firma autógrafa del testigo.

de Madrid. Vive en la Puerta de Guadalajara, en casas de Andrés López, pintor.

Christóbal de Agramontes, curial de Roma, natural de Madrid. Vive en casa propia, pasada la Puente de Leganitos.

Luys de As, violón de la reina, natural de Madrid. Vive enfrente de la Cárcel de Corte, en casas de la viuda de Neyra de Sant Pedro.

Balthasar Favales, de Madrid, corredor de Lonja, natural de Madrid. Vive en la plazuela de los Herradores, en casas propias.

Joan de Zamora, escribano del número que ha sido de esta villa de Madrid, natural de la misma. Vive en la calle de los Relatores, en casas del Dr. Sepúlveda.

Juan Favales de Madrid, portero de cámara del Real Consejo de Aragón, natural de Madrid. Vive en la calle de las Hileras, en casas de Antonio de Zamora.

Alonso Díaz, ayudante de la tapicería de la Reina, natural de Madrid. Vive en la calle de la Espada, en casa de D. Francisco de Vergara.

Antonio Díaz, ayudante de la tapicería de la Reina, natural de Madrid. Vive en la calle de la Espada, en casa de D. Francisco de Vergara.

Gerónimo de Carcamo, abogado de los Consejos y de los pobres y presos del Consejo de la General Inquisición, natural de Murcia, residente en Madrid desde hace 31 años. Vive en la calle alta del Carmen, en casas propias.

JAIME MOLL

TRANSCRIPCIÓ MUSICAL DE DOS HIMNES

Els himnes *Tempora fulgida nunc rutilant* i *Splendida nempe dies rutilat,* amb el títol de *Versus in natale Apostolorum Petri et Pauli* i *Versus in honore Sci. Michaelis Archangeli,* respectivament, es troben en el ms. Ripoll 40, folis 63^{v} i 64, de l'Arxiu de la Corona d'Aragó (Barcelona).[1]

I. — Text

El text dels dos himnes ha estat transcrit per Dreves-Blume.[2] El primer té 25 estrofes de cinc versos de deu síl·labes; el segon té 31 estrofes del mateix metre.

Els dos himnes, escrits amb molta pulcritud, demostren la mà de dos copistes diferents, pertanyents a la mateixa escola o escriptori. Generalment són datats del segle XI, l'època de més esplendor del cenobi català de Ripoll, al qual pertanyien.

Mn. Anglès, seguint en això a Dreves (A. H.), fa notar que aquests dos himnes, per llur llargària i, en general, per llur estructura, suposen una cultura diversa de la corrent en la poesia litúrgica. Donat

1. Per a la presentació dels himnes, cfr. H. Anglès, *La música a Catalunya fins al segle XIII* (Barcelona 1935), manuscrits catalans gregorians n.º 8, p. 140.
En la nota que dedica als dos himnes posa tota la bibliografia que s'hi refereix. Entres altres obres esmentades notem: Beer, *Die Handschriften des Klosters Santa Maria de Ripoll,* Ripoll, I (Viena 1908). — P. Garcia Villada, *Bibl. lat. Hispan.,* II, p. 18.

2. *Analecta Hymnica Medii Aevi* (A. H.), XVI (1894), n.^{s} 415 i 404 (pp. 236 227).
Sobre la producció literària de Ripoll a l'època dels himnes que transcrivim, encara que d'ells no en parli directament, cfr. Nicolau d'Olwer, *L'escola poètica de Ripoll en els segles X-XIII,* en «Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans», VI (1915-1920).

que els coneixem únicament pel manuscrit de Ripoll, fan notar la possibilitat que es tracti de dos himnes mossàrabs, ja que és lloc comú l'afirmació que al monestir català de Ripoll, i en general en tota la regió catalana, es donaren les mans les dues litúrgies: romana i mossàraba.

El títol de «versus» que porten els dos himnes no ens aclareix res sobre la seva destinació. Eren himnes litúrgics en sentit estricte? La denominació de «versus» ens fa pensar en la floració de la poesia litúrgica tan en voga, sobretot més endavant, i que cristallitzà en les composicions tipus «seqüència», «tropus», «verbeta», «versus», etc. De totes maneres els dos himnes no tenen res en comú amb aquestes composicions, llevat del títol. Més aviat tenen tot l'aspecte d'ésser himnes litúrgics en el sentit que els donem actualment, que han anat a parar, sense saber com, en un manuscrit recull d'obres molt diverses. Una prova d'ésser himnes en sentit estricte és la doxologia que porten al final, una de les quals acaba amb l'Amén de ritual.

El vers 27, 1, del segon himne: «Has epulas pie sanctifica», segons Dreves podria fornir una prova que l'himne «Splendida nempe» es cantava en relació amb algun àpat.

II. — Melodia

El text dels dos himnes ha estat escrit cada dues ratlles marcades amb punxó. Això prova que ja de bell principi es pensà escriure'ls amb melodia.

Cada un dels himnes consta de dues melodies, que són les mateixes. El primer himne té les vuit estrofes finals sense melodia i escrites en una forma que no l'admet, ja que el text ocupa totes les ratlles tirades en sec.

Després dels dos himnes, en l'espai blanc que resta hi ha escrits dos fragments neumàtics. El primer és la segona melodia dels himnes només amb els neumes, de manera tan apretada, que certament no fou escrita per collocar-hi el text a sota. El segon fragment és un «jubilus» no reconegut, d'uns 16 neumes amb una paraula o començ de paraula ininteligible.

Les dues melodies es distribueixen amb el text dels himnes de la manera següent:

	a	*b*
Tempora	12	5
Splendida	14	17
Mel. H. sense text	—	1
Total de vegades . . .	26	23

La notació dels dos himnes és la catalana, diastemàtica «in campo aperto» ; la diastematia és únicament relativa, de manera que la transcripció de les melodies no és sinó aproximada. El treball de transcripció és aparentment simplificat pel nombre de vegades que es repeteix cada melodia, ja que així sembla que hom pot assegurar-ne alguns punts concrets. Però ni amb aquest aparent avantatge no es pot arribar a una transcripció satisfactòria, ja que la manca de cura a precisar els intervals fa sorgir molts dubtes de transcripció, precisament com més es comparen les diverses estrofes.

Malgrat tractar-se de dos himnes seguits, la notació revela tres mans distintes, que es distribueixen les melodies d'aquesta manera :

	1.ª mà	2.ª mà	3.ª mà
Tempora	a b	—	—
Splendida	—	a	b
Mel. H. sense text . . .	—	b	—
Jubilus sense text . . .	—	c	—

La diversitat de mans en l'escriptura musical és ben palesa en la forma dels neumes : en un cas, angulosos ; en un altre, arrodonits, i encara en altres detalls reveladors de la manera peculiar de fer de cada amanuense. La tercera mà és la que ofereix la diastematia més precisa.

Quant als neumes, les melodies empren :

«Punctum» rodó : Quan es troba en intervals majors o al final dels versos, en alguna mà té el traç allargat.

«Virga» liqüescent : Com a «punctum» liqüescent.

«Podatus» arrodonit o quadrat : La primera mà els usa indistintament.

«Clivis» : La primera mà distingeix dues menes de «clivis» en relació al major o menor interval que indica.

«Torculus».

«Oriscus» sol i en composició equivalent a :

«Franculus» o «Virga strata».

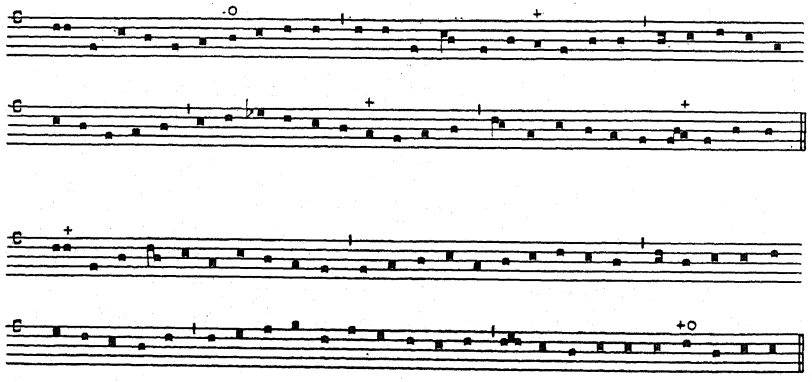
«Pes stratus» (substitució d'un «Torculus» als intervals de re-fa-mi).

«Pes quassus» especial (sembla una equivocació) format d'«Oriscus» i «Punctum» allargat al damunt.

La notació presenta, doncs, de particular, que amb tant pocs neumes com es necessita per una composició quasi sillàbica, posseeixi l'«Oriscus» i tres dels seus derivats (com indicarem més endavant amb una finalitat diastemàtica).

Donat que el text publicat d'aquests himnes ha cridat l'atenció com a pertanyent a una cultura diversa de la corrent en la poesia litúrgica, una cosa semblant podem afirmar quant a la seva melodia. L'interès de la seva transcripció rau, per tant, en la seva melodia quasi sillàbica, en una tonada que no sol donar-se en les altres composicions himnòdiques del repertori litúrgic que posseïm. Les dues melodies són fruit de la inspiració musical del mateix compositor ; la semblança de les melodies és tan evident com la semblança del text i del metre emprat.

Com a característiques semblants de composició musical potser les trobem únicament en la melodia de l'himne de Completes «Christe qui lux es et dies», de l'himnari d'Osca, que es troba en una regió sota l'influx de Ripoll.[3]



3. Actualment aquesta melodia es canta amb els himnes de la festa del Sant Nom de Jesús.

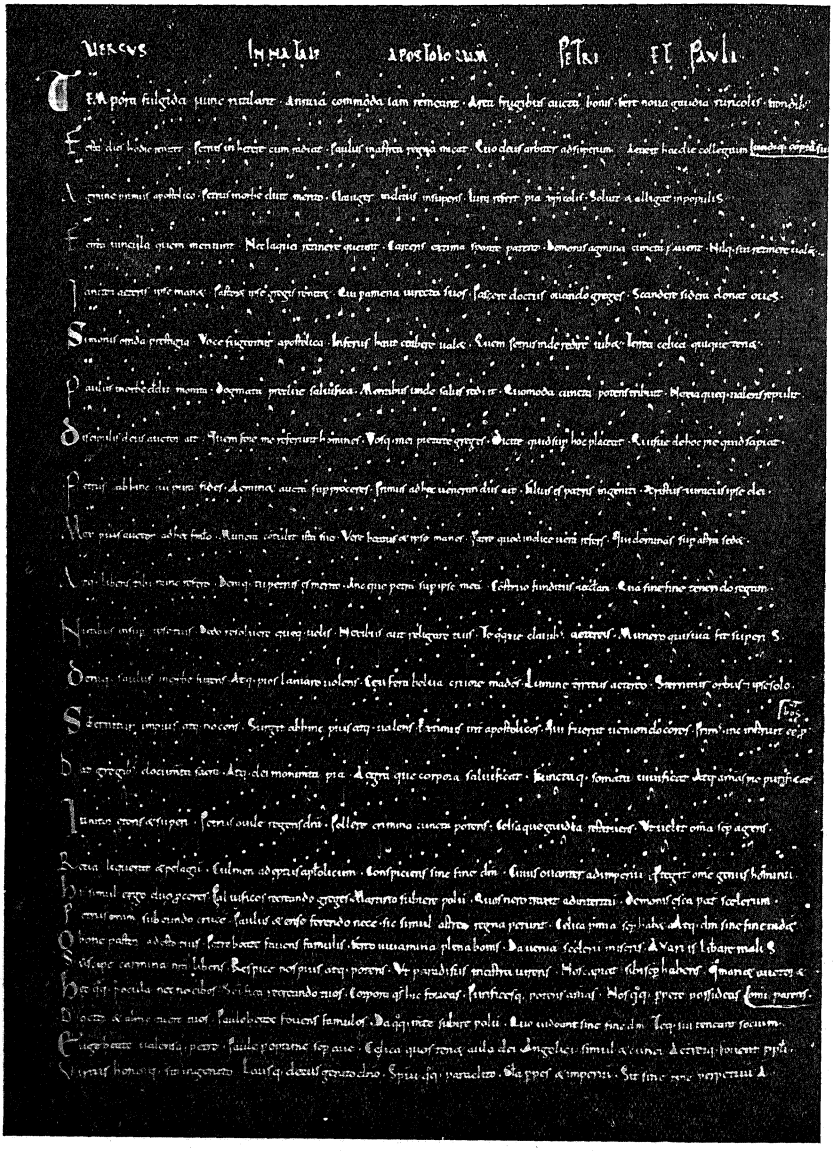
PARTICULARITATS

És de notar que de vegades l'«Oriscus» dobla algun «punctum» formant el «Franculus», i això únicament a la setena síllaba dels versos. Per què? Els casos de liqüescència els trobem també únicament a la setena síllaba. Per altra part, si bé la liqüescència és motivada per la dificultat de pronunciació de certes lletres (sobretot consonants), no és aquest el cas dels «Oriscus».

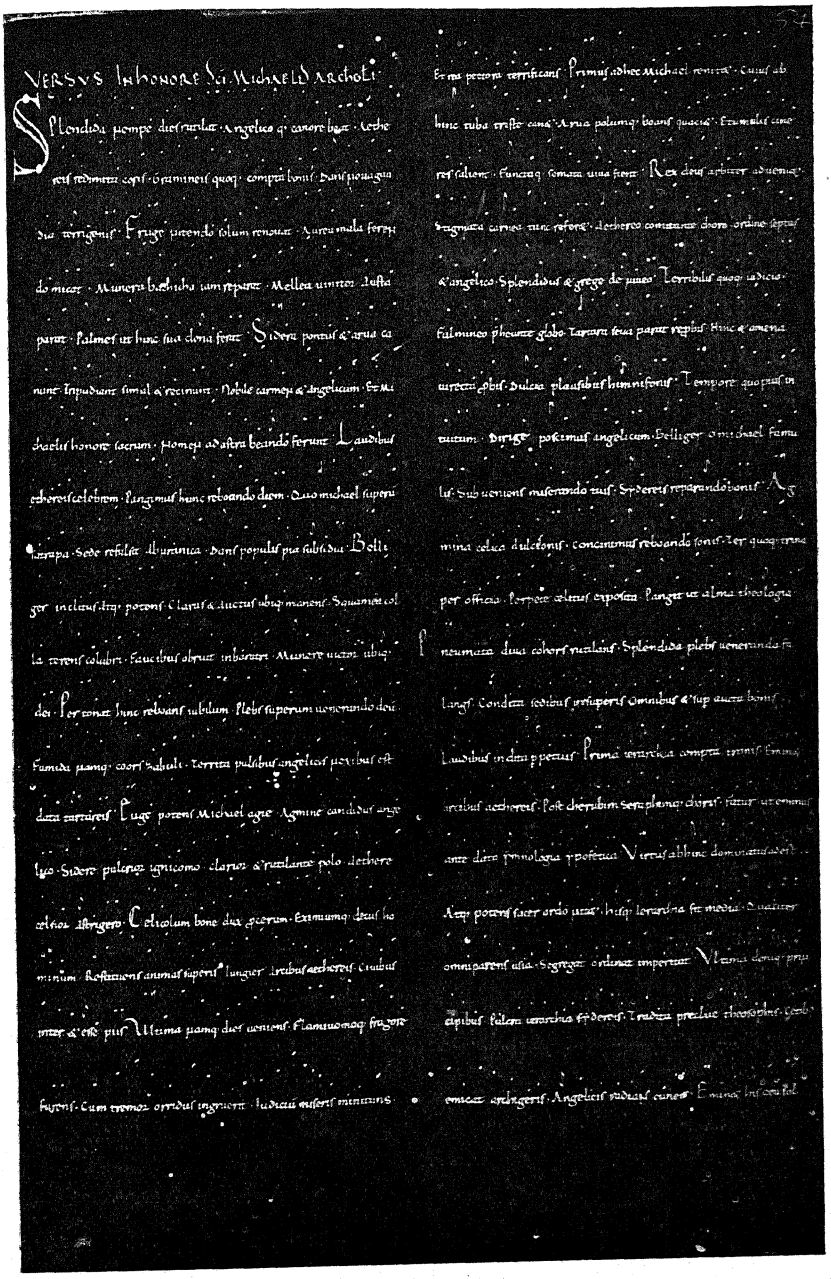
Més curiosa és encara una altra constatació que explica l'anomalia que acabem d'assenyalar sobre els «Oriscus» : segons la nostra transcripció, cada vegada que apareix aquest neuma doblant una nota, li pertoca el «mi». Aquest neuma ens forneix, doncs, una indicació melòdica més que no rítmica o d'expressió. Aquest fet curiós ha estat la confirmació d'alguns passatges de la transcripció que hem proposat.

Sabem prou bé la incertesa de la transcripció proposada. Com que no tenim coneixement de cap altre himne de la mateixa duració sil·làbica, ens hem atrevit a proposar-la per tal de donar un «specimen» del que devien ésser aquests himnes avui desapareguts.

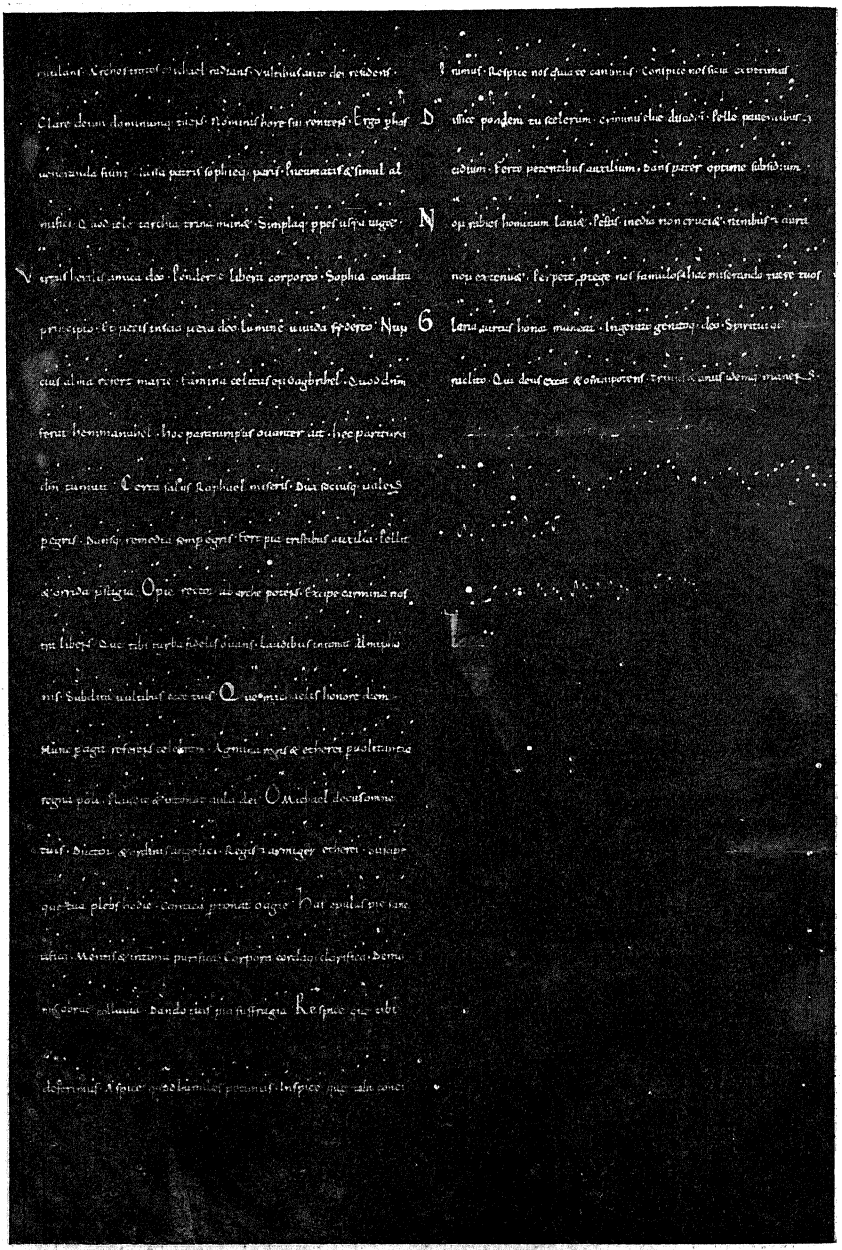
Dom BEDA M.ª MORAGAS, O.S.B.



Versus in natale Apostolorum Petri et Pauli. Còdex Ripoll, n.º 40, fol. 63v.



Versus in honorem S. Michaelis Arcangeli. Còdex Ripoll, n.º 40, fol. 64.



Còdex Ripoll, n.º 40, fol. 64v.

DAS VIELERLEI DER ZEITBEGRIFFE UND DIE MUSIK

Im Gegensatz zu den Raumkünsten stehen die Zeitkünste, und unter ihnen scheint am stärksten der Zeitdimension verbunden unsere Tonkunst (obwohl in ihrem graphischen Niederschlag, dem Notenbild, auch das Nebeneinander der Formproportionen eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt). Der grosse alte Philosoph Kant hat Raum und Zeit als «Anschauungsformen» den sinnlichen Eigenschaften der «Dinge» gegenübergestellt. Wir gebrauchen aber das Wort «Zeit» in einer Mehrzahl von Bedeutungen, die es sauber gegeneinander abzugrenzen gilt, um an diesen Unterschieden erst den rechten Nutzen des Wortsinnes zu erwerben, die richtigen Vorstellungen dieses vagen Elements zu gewinnen.

1. *Physikalische Zeit-Dauer*

Es gibt eine objektive, aussermenschliche Dimension «Zeit» abzulesen am astronomischen Wandel der Gestirne, an der Quarzuhr, an Maschinen, ein starres Tropfen der Zeit in Massen von der Hundertstelsekunde bis zu Millionen Lichtjahren — die denkbare Variabilität gemäss Einsteins Relativitätsprinzip kann hier ausser Betracht bleiben. Dieser maschinelle Takt hat mit der Musik kaum viel zu tun — dass Strawinskij ihm zeitweilig Eingang hat gestatten wollen, war eine Verirrung (als Protest gegen ein Übermass an Subjektivität im romantischen Musizieren verständlich und entschuldbar), die zum Glück bei ihm und seinesgleichen heut schon wieder rückläufig geworden ist. Berührungspunkt mit dem Kunstwerk bleibt hier höchstens der Begriff der Dauer, d. h. beim Musizieren der mit der Uhr messbare Verbrauch an Zeitlänge, die aus dem Tempo (Zeitmass) resultiert.

2. *Historische Zeit—Zeitpunkt*

Jn der menschlichen Vorstellung, dem Geschichtsbewusstsein, wird die abrollende Zeit in ihrer Einmaligkeit erfasst, wobei das «Tempo» schon ein wenig subjektiviert erscheint: wir empfinden das Werden und Vergehen als «Geschichte», die in grösserem Zeitabstand und bei relativer Ereignisarmut langsamer, beim Drängen von Veränderungen, von entscheidenden Zeitereignissen schneller, ja wie besinnungsloser Wirbel auf uns einwirken kann. Wir wissen, an welchem Tag ein grosses Kunstwerk entstanden oder in das Bewusstsein seiner Empfänger wie ein Komet aus Himmelshöhen eingefallen ist, als «Einfall» gezündet hat, und der Beobachter kann aus seinem Wissensvorrat dieses Ereignis einordnen in die Kette vergleichbarer Daten als Kairos, als Terminus, er weiss: damals hatte all dieses sich schon ereignet, und all jenes war noch nicht geboren — das Kind jenes historischen Moments ist also geschichtlich einordenbar, relativiert. Jener einmalige Augenblick ist aber in jeder zulänglichen Wiedergabe des Kunstwerks bis zu einem gewissen Grade wiederholbar — nicht zu reduplizieren ist freilich die Zeitgenossenschaft der Hörer, denn die Träger der Kultur haben sich inzwischen mehr oder minder verwandelt, vorallem durch die im Bewusstsein mitgeführte Fülle des inzwischen neu Erlebten. Aber je grösser, gültiger das Kunstwerk, desto unwesentlicher wird der historische Zeitabstand — über diese Allgegenwart der genialen Leistung wird später noch zu sprechen sein.

3. *Zeit innerhalb des Tonwerks—Weile*

Die künstlerische Zeit ist eine nicht bloss quantitierte, sondern qualitative Zeit, sie ist subjektiv, denn sie entspricht (wie Goethe entdeckt hat) dem Puls des menschlichen Herzens und dem davon bedingten Atem, ist also weitgehend, mit dem Ticken der Uhr, mit dem Metronom verglichen irrational, vage, dehnbar, elastisch. So gesehen, als Spiegelung der Affekte, ist die agogische Welle, ist ein in Grenzen gehaltenes Rubato keine illegitime Ausnahme, keine peinliche Lizenz, sondern ein Grundanteil des lebendigen Musizierens — man denke an die Freiheit alles gregorianischen Gesanges im Gegensatz zum Mechanistischen des Marschtaktes! Das accellerando und ritardando, die

Bremsung in der Fermate wie der Hiatus gehören zum Innersten und Unentbehrlichen des tonlichen Ablaufs. Ein Satz kann nach objektiver Dauer kurz und dennoch langweilig, ein anderer tatsächlich lang und dennoch unerhört kurzweilig sein, beides ergibt sich aus dem Verhältnis von Formrahmen und geistig-inhaltlicher Füllung. Dauer und Weile (span. *duración* und *momento*) sind also zweierlei Zeitarten. Das Qualitäthafte der subjektivierten, anthropozentrischen, künstlerischen Zeit ergibt sich auch z. B. aus dem Begriffspaar «gute und schlechte» für betonte und unbetonte Taktteile : was für ein Unsinn wären «gute und schlechte» Sekunden oder Sekundenteile, wie sinnvoll aber ist die aus der Systole und Diastole von Atem und Herzpuls gewonnene Unterscheidung von Hebung und Senkung (im Gegensatz zum bloss quantitativen Metrum und Modus) !

4. *Zeitlosigkeit—Ewigkeit*

Es wurde schon unter 2 angedeutet, dass im Bewusstsein des Menschen das normale Geschichtstempo stärksten Abwandlungen unterworfen sein kann : besonders im Anblick des Erhabenen steht für uns die Zeit still. So singt der Psalmist «Tausend Jahre sind vor dir wie der Tag, der gestern vergangen ist», oder man bedenke das Wunder, dass die Sonne still stand, bis Josua die Schlacht gewonnen hatte, oder auch die Legende von der Siebenschläfern... Diese Empfindung der Zeitlosigkeit kann uns auch vor der Herrlichkeit der Natur befallen. Als Higini Anglès mich von 32 Jahren auf den Montserrat führte und wir von den Hütten ehemaliger Anachoreten über das herrliche katalonische Land in der Tiefe hinabschauten, empfand ich stärkstens dies Geheimnis zeitloser Erhabenheit (momentweise taucht soetwas auch in Liszts Bergsinfonie auf), und ich begriff den Sinn der Wortformel «In Zeit und Ewigkeit» : wie «Zeit», «Zeitgebundenheit», «Zeitnähe» den Unwert des Vergänglichen in sich zu schliessen vermag, Zeitlosigkeit aber, Überzeitlichkeit, Dauergültigkeit das eigentlich Wertvolle, das göttlich Inspirierte in sich fasst, «das was bleibt». Ich habe seitdem oft an jenen Frühlingsmorgen auf dem Urbild des «Mont Salvatsch», des Heilsberges bei Wolfram von Eschenbach, zurückdenken müssen. Und wenn die um neuste Moden der musikalischen Konfektion Bemühten, die stolzen «Avantgardisten», sich in atemloser Hast abmühen, «mit der Zeit zu gehen», sodass die Managerkrankheit aus

ihren hektisch-motorischen Produkten kurzatmig kraechzt, so habe ich immer im Stillen gewünscht, es möge ihnen der Unwert einer selbstzwecklichen Aktualität zum Bewusstsein kommen. Ein Mann wie Higini Anglès hat um sich in seiner bescheidenen Würde die Aura einer Verehrung der bleibenden Werte, und man spürt im Umgang mit ihm, dass es Institutionen gibt, deren Denken, Atmen, deren Melodie in Jahrhunderttakten schwingt. Er sei mit diesem kleinen Skizzenblatt aus der Ferne verehrend gegrüsst — zugleich mit dem Anfang einer der schönsten Bach-Kantaten als sinnvoller Coda: «*Gottes* Zeit ist die allerbeste Zeit».

HANS JOACHIM MOSER

SEHNSUCHT VON GOETHE-VIERMAL KOMPONIERT VON BEETHOVEN

Bettina Brentano berichtet am 28. Mai 1810 an Goethe von Beethoven und seinen Gesprächen. «Goethes Gedichte», so habe er gesagt, «behaupten nicht allein durch den Inhalt, auch durch den Rhythmus eine grosse Gewalt über mich, ich werde gestimmt und aufgeregt zum Komponieren durch diese Sprache»... Und später: «Melodie ist das sinnliche Leben der Poesie. Wird nicht der geistige Inhalt eines Gedichts zum sinnlichen Gefühl durch die Melodie? Empfindet man nicht in dem Lied der Mignon ihre ganze sinnliche Stimmung durch die Melodie? und erregt diese Empfindung nicht wieder zu neuen Erzeugungen?»

Nicht nur einmal — viermal hat Beethoven das Lied der Mignon komponiert und diese vier Fassungen 1810 zusammen heraus gegeben. Jede stellte also eine eigenwertige Wiedergabe der schönen Dichtung in Musik dar. Diese war 1795 in *Wilhelm Meisters Wanderjahren* erschienen, mit einer schlichten zweistimmigen Komposition von J. Fr. Reichardt versehen. Denn im Original hiess es ja, dass von Mignon *und* dem Harfner das Lied «mit dem herzlichsten Ausdruck gesungen» wurde, als Lied also, das sie schon kannten und nur eben vorsangen:

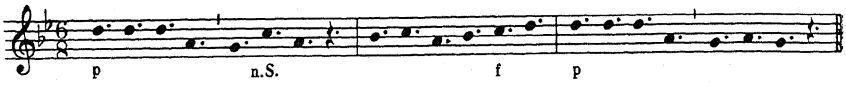
Nur wer die Sehnsucht kennt, weiss was ich leide!
Allein und abgetrennt von aller Freude,
Seh' ich an's Firmament nach jener Seite.

Ach! der mich liebt und kennt ist in der Weite.
Es schwindelt mir, es brennt mein Eingeweide.
Nur wer die Sehnsucht kennt weiss, was ich leide!

1. Als Duett hat Beethoven das Lied nun nicht vertont, aber es zunächst als Vorsinge-Lied, nicht als Erlebnis- oder Bekenntnislied

aufgefasst. Der «seelische» Gehalt, die «Sehnsucht» wird, wie wir eingangs hörten, zum sinnlichen Gefühl durch die Melodie. Es ist eine sehr schlichte Strophenmelodie und auch die Wahl der Tonart (Es-dur) deutet in Beethovens Sinne auf das einfach Menschliche (wie z. B. das Thema des Variationen-Finales der Eroica), ohne jede psychologische Komplizierung. Der Gang ist «poco adagio», also ruhig, aber ohne jede gefühlige Breite. Man fühlt sich an die ganz aus dem Rhythmus der Dichtung heraus gestalteten Melodien gemahnt, die Gluck einigen Oden Klopstocks beigab.

Die Form der Strophenmelodie ist denkbar einfach. Sie ist durch das Gedicht selbst festgelegt, dessen letzte Zeile (der 2. Strophe) die erste Zeile (der 1. Strophe) wieder aufnimmt. Sie wird also a b a lauten müssen, wenn sie beiden Strophen gemeinsam sein soll. Ihr melodischer Bau ist nicht minder klar.



Auf die in Quart und Quint simpel genug gestaltete erste Zeile folgt eine Mittelzeile, die in grossem Aufschwung von f über die Oktav f'nach b führt und auch nach b-Dur moduliert. Nach kurzer Rücklenkung schliesst die erste Zeile ab; doch ist sie in einem feinen Einzelzug verändert: das c'' ist nicht Beginn der zweiten Halbzeile, sondern jetzt Abschluss der ersten; das bestätigt das Nachspiel, das zugleich den Dreitakter dieser Zeile zum Viertakter rundet. Die einfache Begleitung ist in ihrer Oberstimme mit der Singstimme identisch. So ist diese schlichte Singmelodie eine vollgültige Erfüllung des vom Dichter Gemeinten und wirklich «mit dem herzlichsten Ausdruck» zu singen.

2. Lesen wir das Gedicht Goethes noch einmal, jetzt so, als ob es unsere Empfindung selbst wäre, die sich da äussert, dann wird die Lage anders. Wir fassen die Worte besinnlicher, schwerer:

— — ∪ — ∪ —
Núr wér die Séhnsucht kénnt...

Die Grundempfindung verinnerlicht sich und trübt sich zugleich ein: g-moll. Wir fühlen uns an Paminas Liebesklage aus der «Zauberflöte» erinnert, der unsere neue Melodie nahe steht. Die innerliche Bewegtheit des Gefühls (jetzt: poco andante) äussert sich in der leisen

Bewegung der Achtel im 6/8 Takt. Die Melodie der ersten (offenen) und letzten geschlossenen Zeile hat schweren und zugleich fallenden Duktus ; die Mittelzeile, die sich wieder nach B-Dur wendet, ist steigernder Gegensatz (crescendo). Ihr Schlusshöhepunkt (Forte) wird allzu schnell durch ein decrescendo wieder abgebrochen ; die Empfindung sinkt wieder in sich zusammen. Das ist gerade dem Ausdruck der 2. Strophe besonders angemessen. Die Melodie als Trägerin persönlichen Ausdrucks liegt hoch über der Begleitung des Klaviers, in der nun auch der Klang für den Ausdruck bedeutsam wird. Fast zu stark ist das «*leide*» der ersten Zeile durch den neapolitanischen Sextakkord (c-es-as) unterstrichen. Persönlicher Ausdruck ist Gestalt geworden, zurückhaltend noch, wie hinter Schleiern. Eine erste bedeutsame Vertiefung des Gefühls ist erreicht.

3. Die dritte Fassung bringt eine ganz auffallende Steigerung des Ausdrucks. Schon die Vorschrift «Andante poco agitato» ist bezeichnend, dazu die innerliche Unruhe der klopfenden Achtel im Klavier. Die Melodik hat durch das Anhalten der ersten Silbe auf drei Vierteln das Gepräge des innerlich Aufgeregten ; dazu kommt der genial geprägte Unterschied in der Deklamation der ersten und dritten Zeile. Zuerst heisst es :

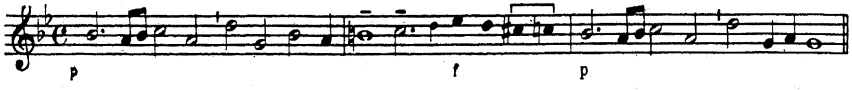
Weiss was ich leide.

Und später :

Weiss *was* ich leide.

Die Mittelzeile aber, die immer schon Steigerungszeile war, wird nun gewaltig aufgetrieben. Harmonisch : über c-moll wird jetzt b-Dur erreicht und stark abgegrenzt. Melodisch : der entscheidende Leitton (h) steht zu Beginn ; durch den schroff ausgeprägten Forte-Höhepnkt «Freu-de» wird eine merkwürdig scharfe Stauung erreicht. Beethoven vermag sie nur durch einen gewaltsamen Kunstgriff abzubauen : durch den fast unsingbaren textlosen Anhang cis-c. Hier ist der eigentlich kritische Punkt dieser Fassung : die Spannung sprengt nahezu die einfache Strophenmelodie. Am Schluss bleibt ein ungelöster Rest ; diese

Form kann nicht voll befriedigen trotz ihres inneren «Sturmes und Dranges».



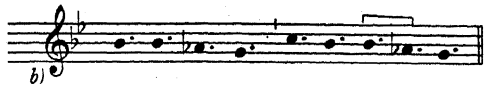
4. Das hat Beethoven wohl selbst empfunden und eine letzte, vierte Fassung gestaltet. Sie vereinigt das in den drei bisherigen Fassungen keimhaft Veranlagte zu endgiltiger, vollendeter Gestalt. Aber das war nur möglich durch Reckung der Form. Die zweite Strophe wird nicht mehr der Melodie der ersten unterlegt, sondern selbständig gestaltet. Das Lied wird durchkomponiert, würde man sagen, wäre da nicht die notwendige Entsprechung der ersten zur sechsten Zeile, welche eine bestimmte Ausbalancierung der Form bedingt. Die Tonart ist g-moll; die Bewegung «poco adagio», wie in der ersten Fassung. Die Singstimme ist, wie dort, in der Begleitung mitenhalten; ganz einfach, aus dem Sprachton, ist die Melodie der Anfangszeile erfunden:

Aber ein Takt Anhang des Klaviers am Schluss der Zeile hebt die liedmässige Symmetrie auf; aus der Kontur dieses Anhangs (a *b* a) wird die zweite Zeile entwickelt. Die Schwerpunkte werden kurz abgesetzt («abgetrennt»):

allein / und ab- / getrennt-

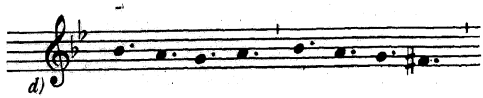
melodisch steigert sich die Zeile bis zur Quint d''. Aber die verstärkte Spannung überspringt die Grenze der Zeile, erreicht in es'' (Forte) einen neuen Höhepunkt und kadenziert sinkend nach g-moll aus, das im piano erreicht wird. Die erste Strophe hat in der Haupttonart geschlossen; sie *scheint* in der Anordnung merkwürdig unsymmetrisch geblieben zu sein (4+1+3+4 Takte). Wir merken jetzt, dass die zweite Zeile bisher stets dreitaktig war; was wir oben «Anhang» nannten, ist eher als Vorhang zubezeichnen. Gerade dieser eine Takt rundet zur Viertaktigkeit. Der letzte Takt leitet über nach der terzverwandten Durtonart Es-Dur.

Über liegender Tonika setzt eine weiche Dur-Melodie ein, die wir als besondere Verwandlungsform der ersten Zeile, als eine Art von «Zweitem Thema» werten. Man vergleiche:



Die Dehnung auf 5 Takte entspricht dem Charakter des ruhig Sinnenden im Text. Umso stärker wirkt nun (Zeile 5) die plötzliche Trennung von Singstimme und Klavier, das Auffahren der Melodie, die starke Ballung und Geladenheit der Begleitung — bis zu jenem Höhepunkt, da die Singstimme auf d'' in einer Fermate sich staut. Nun hat wirklich, trotz der Betonung der unbetonten Silbe der melodische Höhepunkt auch den stärksten Akzent; das Klavier aber hatte schon einen Takt zuvor den pressenden Leitton cis besonders verstärkt. Nun erst ist die Steigerung, die in der dritten Fassung zu früh gekommen war, nämlich bereits am Ende der Zeile 2, am richtigen Platze. Nun erst kann sie, dem Text entsprechend («es schwindelt mir, es brennt mein Eingeweide»), ausgekostet werden. Nun erst konnte Beethoven den beiden abspannenden Tönen (cis-c) die freie Beweglichkeit ausserhalb des Taktmasses geben, die dieser Stelle wirklich entspricht.

Jetzt setzen sinnvoll Hauptthema und Haupttonart ein. Als die Zeile beendet scheint, nimmt Beethoven mit «ja, weiss» sie nochmals auf. Nun ist auch der neapolitanische Sextakkord in dieser letzten Kadenz wieder da, wohlberechtigt, nachdem er in der zweiten Fassung nur eben im Vorbeigehen berührt worden war. Hier gibt er der letzten Halbzeile und dem Nachspieltakt die schlussweisende Prägung. Dadurch ist übrigens die letzte Zeile zur Achttaktigkeit aufgerundet. Kein Bausteinchen ist verloren gegangen; kein Takt ist ohne Sinn und Zweck. Das Lied ist Gestalt geworden.



Wohl hat Schubert die Goethesche Dichtung gar sechsmal vertont; wohl könnte man auch hier vergleichen und im Vergleichen lernen. Man könnte einen ganzen Lehrgang der Liedkomposition an diesem einen Lied entwickeln. Und doch stellen die vier Kompositionen Beethovens etwas Besonderes dar. Der Meister hat sie nebeneinander veröffentlicht und damit als vier selbständige, eigenwertige Erscheinungsformen des Liedes bejaht. Das gibt ihnen über den Sinn von Versuchen hinaus die musikgeschichtlich einzigartige Bedeutung, die wir zu erfassen und zu begründen suchten.

JOSEPH MÜLLER-BLATTAU

ANTON BRUCKNERS FORMWILLE, DARGESTELLT AM FINALE SEINER V. SYMPHONIE

Je mehr man sich in die Symphonien Anton Bruckners versenkt, umso deutlicher wird, dass der ihm gemachte Vorwurf der «Formlosigkeit» nicht zutrifft. Im Gegenteil, man sieht, dass jeder einzelne Satz einen ganz bestimmten «Grundriss» erkennen lässt, dass darüber hinaus auch aber die einzelnen Teile und Abschnitte bewusst geformt sind.

Nun lässt sich bei Bruckner aber nicht nur diese «Ordnung» nachweisen, sondern auch noch ein wohlabgewogenes Gleichgewicht der grossen wie kleinen Teile zueinander. Es gibt Entsprechungen, die mathematisch fassbar sind und beweisen, dass Bruckners «Wille zur Form» ein durchaus logischer war.

Die Analyse des Finales der V. Symphonie wird dies im einzelnen bestätigen. Wenn man es gemäss seinen Motiven zergliedert, ergibt sich folgende Übersicht:

	Takt		Takte
Exposition	1-210		180
Einleitung	1- 30	(Anfang-A)	30
I. Gruppe	31- 66	(A-B)	36
II. Gruppe	67-136	(B-F)	70
III. Gruppe	137-166	(F —)	30
Überleitung	167-210	(— I)	44
Durchführung	211-373		163
1. Gruppe (Einleitung)	211-222	(I-K)	12
2. Gruppe (Choralthema)	223-269	(K-L)	47
3. Gruppe (Choral- und Fugenthema)	270-305	(L-M)	36
4. Gruppe (Umkehrung beider Themen)	306-353	(M-P)	48
5. Gruppe (Überleitung)	354-373	(P-Q)	20
Reprise	374-495		121
I. Gruppe	374-397	(Q-R)	24
II. Gruppe	398-459	(R-V)	62
III. Gruppe	460-495	(V-W)	36
Koda	496-635		140
1. Gruppe	496-531	(W-Y)	36
2. Gruppe	532-563	(Y-Z)	32
3. Gruppe	564-635	(Z-Schluss)	72

Bruckners Periodenzählung, seine metrischen Ziffern, am unteren Rand des Autographs, stimmt mit den angegebenen Abschnitten überein. Im einzelnen böte sie sehr aufschlussreiche Einblicke in des Meisters «Bau-Sinn», dies braucht aber für die Zwecke dieser Studie nicht erörtert zu werden.

Es liegt eine Sonatenform von grosser Ausdehnung vor, die aber nichtsdestoweniger deutlich gegliedert ist und vollkommen den Regeln entspricht. Dass sie aber auch ebenmässig gebaut ist und dadurch einer merkwürdigen inneren Logik entspricht, wird durch nähere Betrachtung der Verhältnisse offenbar.

Die Taktzahlen gehorchen nämlich einer allen Abschnitten gemeinsamen Grundzahl, nämlich 30, bzw. einem Vielfachen oder Teilen dieser Zahl.

So aufgefasst, kann man an den einzelnen Teilen der Exposition folgende Verhältnisse beobachten:

Einleitung.....	$30 = 1 \times 30$
I.....	$36 = 1 \times 30 + 1/5$ von 30
II.....	$70 = 2 \times 30 + 1/3$ von 30
III.....	$30 = 1 \times 30$
Überleitung.....	$44 = 1 \times 30 + 14$ Takte (= fast 1/2 von 30)

Daraus wird ersichtlich: das Gesangsthema (II. Gruppe) ist doppelt so gross als das Hauptthema (I. Gruppe) und beide werden eingerahmt von je 30 Takten. Die Überleitung würde fast einem $30+1/2$ entsprechen und bildet den Abschluss.

Die musikalische Gliederung heisst selbstverständlich: Einleitung (30), die drei Gruppen ($36+70+30$) und die Überleitungsgruppe. Nun geht neben der musikalisch-motivischen Komponente bei Bruckner aber auch eine «Ausgewogenheit» der Form mit, die nun, wie es scheint, ihre eigene Gesetzmässigkeit hat. Das dürfte in dieser Studie vielleicht zum ersten Mal ausgeführt werden und bedarf, das sei gerne zugegeben, noch der Bestätigung durch weitere Untersuchungen.

Ähnlich steht es mit der *Durchführung*. Ihre fünf Gruppen zeigen deutlich eine Gleichgewichtsgliederung von Abschnitt 1 zu 5 als den beiden Enden, die Abschnitt 2, 4 und die Mitte 3 einrahmen. Das entspricht dem Prinzip der doppelten Bogenform, wie sie im grossen, für das Finale der VII. Symphonie nachgewiesen werden konnte.[1] Die Zahlen zeigen für die

1. LEOPOLD NOWAK, *Das Finale von Bruckners VII. Symphonie*, in «Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft», Sonderheft 3, «Festschrift für Wilhelm Fischer» (Innsbruck 1956), S. 143-148.

1. Gruppe..... 12 = 2/5
2. Gruppe..... 47 = 1 × 30 + 3/5
3. Gruppe..... 36 = 1 × 30 + 1/5
4. Gruppe..... 48 = 1 × 30 + 3/5
5. Gruppe..... 20 = 2/3

Reprise und Koda müssen gemeinsam betrachtet werden. Es ergibt sich nämlich dann überraschenderweise folgende Übereinstimmung:

		Takte			Takte
Reprise	I..	24 = 4/5	Koda	1..	36 = 1 × 30 + 1/5
	II..	62 = 2 × 30 + 2 Takte		2..	32 = 1 × 30 + 2 Takte
	III..	36 = 1 × 30 + 1/5		3..	72 = 2 × 30 + 2/5

Man sieht deutlich, dass die zweiten Gruppen sich in der Verkleinerung und die dritten Gruppen in der Vergrösserung aufeinander beziehen, das entspricht auch dem musikalischen Gewicht des Seitensatzes in der Reprise und dem Ende der Koda mit dem Choraltriumph. Die Untersuchung kann aber dadurch feststellen, dass Bruckner durch den Ausbau der Koda für alles nach der Durchführung Folgende eine eigene «Gewichtszone» geschaffen hat, die, auch wenn ihre erste Hälfte musikalisch mit der Exposition korrespondiert, gewichtsmässig zu einem eigenen grossen Teil dieses Finalsatzes gestempelt wird.

So lässt sich also zwanglos der ganze Satz auf die Verhältniszahl 30 beziehen. Bruckner folgt damit intuitiv den Baugrundsätzen der gotischen Dombaumeister, die ihren Kathedralen ebenfalls eine Zahl zugrunde legten. Alles an diesem Bauwerk war dann ein Vielfaches oder ein Teil dieser Zahl. Daraus entstanden aber «harmonische» Verhältnisse und diese «Verhältnisse» sind Ausdruck eines geistigen «ordo», der seine letzten Beziehungen schliesslich in einer Harmonie der Welt, in einer Lehre von der Harmonik finden muss.[2]

Man darf als sicher annehmen, dass der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts solche Gedankengänge in der Musik fremd waren. Das beweisen auch die im Erstdruck dieser Symphonie vorgenommenen

2. Vgl. dazu die Schriften von HANS KAYSER, vor allem seine *Akroasis* (Basel 1946), und das *Lehrbuch der Harmonik* (Zürich 1950), in letzterem werden in § 29 die «Harmonikalen Proportionen in der Baukunst» erörtert und S. 114/115 Untersuchungen am Dom zu Köln (S. Boisserée) und St. Stephan in Wien (E. Castle) herangezogen, in denen von solchen Grundzahlen berichtet wird. Dass manchmal die Masse nicht ganz erreicht oder ein wenig überschritten werden, würde genau mit gleichen Verhältnissen bei Bruckner zutreffen, so z. B. dass bei seiner Kürzung in der Durchführung nicht genau 60 sondern nur 59 Takte übrigbleiben. SULPIZ BOISSERÉE, *Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln.* Zweite umgearbeitete Ausgabe (München 1842); EDUARD CASTLE, *Geheimnisvoller Stephansdom,* «Neues Wiener Tagblatt» (15. November 1940).

Kürzungen. Abgesehen von je einer kleinen Entfernung von zwei, bzw. fünf Takten am Anfang und am Ende (Takt 13/14, bzw. 622-625 und 635), wurden in der 4. Gruppe der Durchführung 31 Takte herausgeschnitten und in der Reprise die Gruppen I und II mit zusammen 86 Takten.

Ein Blick auf die oben gegebenen Zahlen zeigt, dass dadurch das Gewicht der Form mitsamt seinen Entsprechungen empfindlich gestört wurde. Musikalisch, von der Sonatenform her gesehen, fehlte der Reprise die Wiederkehr des Haupt- und des Seitenthemas, wodurch bei dem Anton Bruckner gegenüber widerwilligen Teil des Publikums und vor allem der Fachgelehrten, der Eindruck verstärkt wurde, er beherrsche die Form nicht.[3]

Demgegenüber ist es nun sehr aufschlussreich, die von Bruckner selbst angegebene Kürzung zu untersuchen. Er setzt sein «vi-de» von Takt 270-373. Das beihaltet die 3.-5. Gruppe der Durchführung mit insgesamt 104 Takten. Übrig bleiben demnach 59 Takte, die also nur um einen Takt weniger sind als 2×30. In dem verbleibenden Rest taucht wieder die Grundzahl 30 auf. Bruckner nimmt also genau soviel heraus, dass die auf die Zahl 30 gegründeten Verhältnisse erhalten bleiben und somit das Gleichgewicht der Form nicht gestört wird.

Diese hier erstmals mitgeteilten Tatsachen, vorweggenommene Ergebnisse aus einem grösseren Werk über Anton Bruckners Form, dürften wohl Beweis genug dafür sein, dass Bruckner seine Symphonien mit grosser Überlegung und restloser Beherrschung der Form geschaffen hat. Gleichzeitig darf man daraus auch schliessen, dass in ihm ein Unbewusstes gewirkt hat, ein intuitiver Sinn für Mass und Ordnung, der ihn und sein Werk aus allen übrigen Künstlerpersönlichkeiten seiner Zeit heraushebt.

Für Bruckner war dieser Sinn, man kann ihn einen «logischen Gleichgewichtssinn» nennen, umso wichtiger, als seine Musik im besonderem dem dynamischen Prinzip gehorcht, den Wellenbewegungen, wie Kurth[4] sie nennt. Dieses «Bewegte» musste umso mehr einer Ordnung unterworfen sein, es hätte sonst wahrscheinlich alle «Formgrenzen» überschwemmt. Die Macht der «Verhältniszahl», ihr geheimnisvolles Wirken in alle Teile hinein, verhindert es ; nicht nur dies, sie schafft

3. Noch RUDOLF LOUIS nimmt in seinem Buch *Anton Bruckner* 2. Aufl. (München 1918), S. 250 ff. darauf Bezug, wenngleich er gerade das Finale der V. Symphonie lobend erwähnt.

4. ERNST KURTH, *Bruckner* (Berlin 1925), 2 Bde.

auch jene ebenmässigen Entsprechungen, innerhalb derer sich das Auf und Ab der Dynamik gefahrlos entfalten kann.

Bruckner war ein «einsam Grosser», unverstanden von so manchen seiner Zeitgenossen. Eine Antwort auf die Frage «Warum?» geben solche Formuntersuchungen. Seine Art von Grundrisslegung war ungewöhnlich, nicht zeitgemäss, so dass die Symphonien deshalb, aber auch ihrer übrigen musikalischen Qualitäten wegen, nur schwer geneigte Hörer finden konnten.

Heute, wo wir wieder gelernt haben, den Blick auf das Ganze zu richten und alle Einzelheiten nicht getrennt, sondern im Zusammenhang mit diesem Ganzen zu sehen, sind unsere Sinne für solche Verhältnisse geschärft worden. So offenbaren sie sich auch in den Symphonien Bruckners, des Mystikers, des Beters, und dürfen wohl als Beweis gewertet werden, wie sehr seine Intuition und sein Schaffen, Gedanke und Ausarbeitung, eins waren im Gleichklang von Bewegung und Ruhe, von Form und Mass.

LEOPOLD NOWAK

GEDICHTE VON TOMASO STIGLIANI AUF GIULIO CACCINI, CLAUDIO MONTEVERDI, SANTINO GARSI DA PARMA UND CLAUDIO MERULO

Seit den Anfängen der Renaissance gehört der Musiker als schöpferischer Künstler oder ausübender Virtuose zum Themenkreis der Poesie. Dichter singen das Lob führender, die Mitwelt begeisternder Meister oder beklagen, was häufiger noch geschieht, ihren Tod. Erinnert sei nur an die Verse, welche Dufay, Busnois, Ockeghem, Josquin Desprez, Alexander Agricola, Paul Hofhaimer oder Orlando di Lasso gewidmet worden sind. In diesen Lobpreisungen und Nekrologen, von denen nicht wenige auch komponiert wurden, spiegelt sich die Wirkung eines Musikers auf seine Zeit. In einzelnen Fällen verrät uns ein Gedicht auch wohl biographische Tatsachen, die sonst nirgendwo überliefert sind, und gewinnt damit erhöhte dokumentarische Bedeutung.

Eine besonders ergiebige Quelle für den Anfang des 17. Jahrhunderts in Italien sind die Werke des Dichters Tomaso *Stigliani,* der von 1573 bis 1651 gelebt hat. Mario Menghini[1] widmete ihm eine grundlegende, sein Leben und Schaffen aufhellende Untersuchung, während die musikgeschichtliche Forschung ihn bisher nur ganz spärlich beachtet hat.[2] Bevor auf die wichtigsten Stücke näher eingegangen wird, sei zuvor das Leben und die Persönlichkeit des Dichters kurz umrissen.

Der aus dem süditalienischen Matera stammende Stigliani verlebte seine Jugend in Neapel, wo er G. B. Marino und Torquato Tasso kennen lernte, der ihn zum Dichten ermunterte. Später wandte er sich nach Norditalien und fand eine langjährige Wirkungsstätte in Parma, wo er von 1603 bis 1621 nachzuweisen ist. Schon 1601 erschien eine

1. T. Stigliani, in «Giornale Ligustico», XVII-XIX (1890-92).
2. Ich verdanke den Hinweis auf Stiglianis Musikergedichte meinem Sohne Dr. Wolfgang Osthoff, der mir auch bei der Beschaffung der selten gewordenen Ausgaben behilflich war.

erste Ausgabe seiner Gedichte,[3] die er jedoch in der Vorrede seiner «Rime» von 1605[4] als ohne sein Wissen veranstaltet bezeichnet und ausdrücklich ablehnt. Auch mit der zweiten Ausgabe hatte er Verdrieslichkeiten, da sie wegen einiger, angeblich lasziver Stellen von der kirchlichen Zensur auf den Index gesetzt wurde und unter der Hand vertrieben werden musste. Fügen wir gleich hinzu, dass eine dritte Ausgabe[5] seiner Gedichte — «purgato, accresciuto e riformato dall'Autore istesso» — unter dem Titel «Il Canzoniero» 1623 in Rom erschien, wo er nach seinem Fortgang von Parma hauptsächlich lebte.

In der glanzvollen Residenz der Farnese erfreute Stigliani sich zunächst hoher Gunst. Herzog Ranuccio I. (1569-1622) regte selbst die zweite Ausgabe seiner Gedichte von 1605 an und ernannte ihn 1606 zum Präsidenten (Principe) der Accademia degl'Innominati, die von dem Fürsten gegründet war und unter lebhafter Beteiligung des Adels florierte. Wie seine zahlreichen Widmungen und Gedichte an Mitglieder des farnesischen Hauses, aber auch einzelne seiner Musikergedichte zeigen, erfüllte Stigliani die Funktionen eines Hofpoeten. Nach dem Erscheinen seines Epos «Il mondo nuovo», das die Entdeckung Amerikas behandelt, wurde er in heftige und lange Fehden mit Marino (1569-1625) und dessen Anhängern verwickelt, die ihn schliesslich zum fluchtartigen Verlassen Parmas nötigten. Die Romanistik ist geneigt, den jungen Stigliani der Richtung Marinos beizuzählen. Später entwikkelte er sich zum schärfsten Kritiker des Marinismus, und seine Dichtungen verraten im ganzen doch zuviel Originalität, um ihn als blossen Nachahmer erscheinen zu lassen. Auch der Umstand, dass er in den Kreisen des römischen Hochadels schnell neue Protektoren gewann, beweist, dass Stigliani als Dichter einen Namen besass. Er war ein formgewandter, ja virtuoser Poet und erinnert in dieser Hinsicht an den hundert Jahre vor ihm lebenden Serafino dall'Aquila, den Freund Josquins in Rom. Stimmt er als Panegyriker auch seine Saiten im allgemeinen sehr hoch, so erweist er sich doch vielfach geistvoll in der Wahl seiner Bilder und Antithesen, nicht selten auch meisterlich in der aphoristischen Zuspitzung seiner Gedanken.

Das erste Musikergedicht findet sich in der angeblich ohne sein

3. *Delle Rime del Signor Tomaso Stigliani, Parte Prima. Con breui Dichiarationi in fronte à ciascum componimento, fatte dal Signor Scipione Calcagnini...* (In Venetia. Presso G. B. Ciotti... 1601).

4. *Rime di Tomaso Stigliani...* (In Venetia. Presso G. B. Ciotti. 1605).

5. *Il Canzoniero del Signor Caualier Fra' Tomaso Stigliani. Dato in luce da Francesco Balducci...* (In Roma... Per l'Erede di Bartolomeo Zanetti, 1623).

Wissen veranstalteten Ausgabe der «Rime» von 1601. Es bezieht sich auf *Giulio Caccini,* den Komponisten der zweiten «Euridice» (1600) und Autor der «Nuove musiche» (1601). Die Verse gelten dem Komponisten, nicht dem Sänger Caccini und beweisen, dass Stigliani ein Freund des neuen monodischen Stiles war:

Al Signor Giulio Romano, Musico famoso

O Sirene de' Fiumi, incliti Cigni,
E voi Cigni del Mar dolci Sirene,
Lasciate vostre arene:
E apprender d'armonia più nobil'arte
Dal gran *Giulio* venite,
Che la sua, e l'altrui vite
Eterne fà ne le canore carte.
La'ue cantando annunciate vui,
Gli uni il proprio morir, l'altre l'altrui.[6]

Das schöne Gedicht kehrt erheblich umgearbeitet in der autorisierten Ausgabe von 1605 wieder, und eigentümlicherweise ist es jetzt an *Monteverdi* gerichtet:

Al Signor Claudio Monte verde

O Sirene de' Fiumi, adorni Cigni,
E voi Cigni del Mar belle Sirene,
Lasciate vostre arene,
E apprender d'armonia più nobil arte
Dal mio Claudio uenite,
Il qual la sua fà eterna, e l'altrui uite
Ne le musiche carte.
Là oue col cantar cennate vui,
Gli uni il proprio morir, l'altre l'altrui.[7]

Dass die erste Fassung wirklich Giulio Caccini gegolten hat, möchte man schon deshalb nicht anzweifeln, weil Stigliani auch dessen Tochter

6. *Rime...* (Venetia... 1601), S. 50.
7. *Rime...* (Venetia... 1605), S. 416 (Libro ottavo. Soggetti famigliari). Emil Vogel erwähnte das Gedicht in seiner Studie *Claudio Monteverdi,* Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft III (1887), S. 375, Anm. 4. — Übersetzung: O ihr Sirenen der Flüsse, gezierte Schwäne, und ihr, Schwäne des Meeres, schöne Sirenen, verlasset eure Gestade und kommt zu hören die so edle Kunst der Harmonie meines Claudio, der sein Leben und das der anderen auf Notenblättern verewigt, während ihr ersten mit eurem Singen verkündet das eigene Sterben, ihr zweiten den Tod der anderen.

Settimia Caccini, eine berühmte Sängerin, angedichtet hat.[8] Vielleicht benötigte er schnell ein Poem für den grossen Madrigalisten Monteverdi — denn als Musikdramatiker war dieser damals noch nicht hervorgetreten — und griff auf das Caccini-Gedicht zurück, ohne zu bedenken, dass dies bereits 1601 veröffentlicht worden war.

Als Stigliani 1603 nach Parma kam, wirkte dort *Santino Garsi* als Hoflautenist.[9] Kompositionen dieses Musikers sind nur in einigen Handschriften überliefert worden. Es handelt sich dabei grösstenteils um Lautentänze in einer kunstvolleren, idealisierten und aristokratischen Art, die in vielen Einzelzügen noch der kontrapunktischen Technik des 16. Jahrhunderts verbunden sind, in einer kleineren Gruppe von späten Stücken aber den neuen Instrumentalstil in klarer Ausprägung zeigen.[10] Literarische Erwähnungen und Beurteilungen Santino Garsis durch Zeitgenossen waren bisher nicht bekannt. Diese Lücke wird nunmehr durch Stigliani ausgefüllt, dem der Tod des Lautenisten im Januar 1604 Veranlassung bot, ihm nicht weniger als drei Gedichte zu widmen. Bei dem ersten Poem, das die kunstvolle Form des Sonetts zeigt, handelt es sich offenbar um einen offiziellen, vielleicht durch Ranuccio I. angeregten Nekrolog,[11] den Stigliani auch in die Ausgabe seiner Gedichte von 1623[12] übernahm. Aus dem Sonett kann man in Verbindung mit den beiden anderen Gedichten nur den Schluss ziehen, dass Santino Garsi sich sehr hoher Schätzung am Hofe erfreute und sicherlich einer der besten, wenn nicht der beste italienische Lautenspieler seiner Zeit war; denn eine so apotheotische Lobpreisung eines Musikers wie diese ist auch im Zeitalter des Barock nicht eben häufig anzutreffen:

8. *Rime...* (Venetia... 1605), S. 136-138. «In lode della Signora Settimia Romana, figliuola del Signor Giulio Romano». Neudrucke dieser Kanzone: 1. Lirici Marinisti, a cura di Benedetto Croce. Bari 1910, S. 10 f.; 2. La Letteratura Italiana. Storia e testi. Vol. 37= Marino e i Marinisti, a cura di Giuseppe Guido Ferrero. Milano-Napoli 1954, S. 647 f.

9. HELMUTH OSTHOFF, *Der Lautenist Santino Garsi da Parma* (Leipzig 1926). — Ders., In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart,* Bd. IV (Kassel-Basel 1955). Artikel *Garsi.*

10. Die genannte Monographie bietet alle erhaltenen Kompositionen in Übertragung. Eine Schallplatte mit ausgewählten Stücken brachte die Archiv-Produktion des Musikhistorischen Studios der Deutschen Grammophon-Gesellschaft heraus (AP 13031 b).

11. *Rime...* (Venetia... 1605), S. 381 (Libro settimo. Soggetti funebri).

12. *Il Canzoniero...* (Roma... 1623), S. 416. Hier findet sich beim Titel noch der Zusatz «Sonatore eccellente».

In morte del Sign. Santino da Parma

Non potea Dio più sofferir la guerra,
Che fra i Musici alati era del Cielo:
Ch'essendo il buon Santin nel human velo,
Piu canora, che'l Ciel fusse la Terra.

Onde al fin, per colei, che tutto attera,
Ouunque volga il suo falcato telo,
Chiamar l'hà fatto con amico zelo,
A'la contrada, ch'i Beati serra.

Iui commessa à lui quell-harmonia,
Ch'è nel girar de la celeste sfera,
Vuol, ch'egli solo il Sonator ne sia.

E certo à man, che si mirabil era,
Altro stormento, ch'un non conuenia,
Cui fusser corde i poli, e'l Sole spera.[13]

Dem Sonett folgt ein einstrophiges Gedicht, das ebenfalls in die Ausgabe von 1623, jedoch stark verändert, aufgenommen worden ist. Auch dieses Poem spiegelt das grosse Ansehen, das der «Rè de' Toccatori» in Parma genoss. Der Anfang der ersten Fassung mit den Worten «Questi e Santino...» und die Kürze der Form lassen vermuten, dass diese Verse als Inschrift für das Grab bestimmt waren. Die ursprüngliche Lesart ist der späteren Bearbeitung entschieden überlegen:

In morte del medesimo

Questi è Santino il Rè de' Toccatori
Del Rè de gli stormenti.
Potè co i dolci accenti
Del'harmonico legno
Ogni altra cosa, fuore,
Che placare, o ria Morte, il tuo furore.[14]

13. Übersetzung: Nicht länger konnte Gott den Krieg dulden, der unter den geflügelten Musikern des Himmels herrschte, weil, während der gute Santino in menschlicher Hülle wandelte, die Erde wohlklingender wäre als der Himmel. Weshalb er schliesslich durch den, der alles zu Boden wirft, der überallhin seine Sichel wendet,ihn mit freundlichem Eifer hat rufen lassen in das Land der Seligen. Indem er ihm dort jene Harmonie anvertraut hat, die in der Bewegung der himmlischen Sphäre ist, will er, dass er ihr alleiniger Spieler sei. Und sicherlich, einer Hand, die so bewunderungswürdig war, kam kein anderes Instrument zu als das eine, dessen Saiten die Pole sind. Aus den Wolken bricht die Sonne hervor.

14. *Rime...* (Venetia.. 1605), S. 381. — Übersetzung: Hier liegt Santino, der König unter den Spielern des Königs der Instrumente. Er vermochte mit schönen Tönen des harmonischen Holzes alles zu bewirken ausser zu besänftigen, o schlimmer Tod, deine Wut.

In morte del medesimo

Santin fu questi il Rè de' toccatori
Del Rè degli stormenti.
Potè co i dolci accenti
C'hà ne' fili canori
L'armonioso legno
Placar degli angui, e delle tigri il core,
Ma non placò di Morte il rio furore.[15]

Nur in der Ausgabe von 1605 schliesst sich noch ein drittes Gedicht auf Santino Garsi von entsprechender Kürze an. Ob es sich dabei etwa auch um den Entwurf einer Grabinschrift oder um eine private Reflexion des Dichters beim Anblick des Grabes handelt, ist schwer zu entscheiden. Aus den Versen geht hervor, dass Santino Garsi seine letzte Ruhestätte mit einem höheren Justizbeamten namens Claudio teilte:

Sopra il sepolcro del medesimo ed'uno altro

In questo oscuro Vaso
Giacciono uniti à caso,
Claudio gran Mastro d'accusa, e di spia,
E Santino gran Mastro d'harmonia.
Ben si può veramente
Dir, che quì entro stanno,
Una lingua, e due man, ch'egual non hanno.[16]

Am 4. Mai 1604 verstarb in Parma der berühmte Komponist und Organist *Claudio Merulo* (geb. 1533 zu Coreggio), der zuvor an San Marco in Venedig gewirkt hatte. Es ist bekannt, dass er auf Anordnung Ranuccios I. in der Kathedrale zu Parma gegenüber dem Grabe von Cipriano de Rore beigesetzt wurde. Der Herzog, der sich auf der Grabtafel als «Perpetuus illius virtutis admirator» bezeichnet, verlor mit ihm einen hervorragenden, besonders um die Entwicklung der Orgelmusik verdienten Meister. Stigliani widmete auch Merulo ein Sonett, das wohl als offizielles Trauerpoem betrachtet werden darf. Der Dichter sagt, dass Merulos langes Leben von Ruhm erfüllt ge-

15. *Il Canzoniero*... (Roma... 1623), S. 416.
16. *Rime*... (Venetia... 1605), S. 382. — Übersetzung: In diesem dunklen Behältnis liegen durch Zufall vereint Claudio, der grosse Meister der Anklage und Untersuchung, und Santino, der grosse Meister der Harmonie. Wohl kann man in Wahrheit sagen, dass hier drin sich befinden eine Zunge und zwei Hände, die ihresgleichen suchen.

wesen sei, und preist die charakterliche Güte und Reinheit des Verschiedenen :

In morte del Sig. Claudio da Coreggio

Chiusi, o gran Claudio, i tuoi canuti giorni,
D'anni pieno, e di gloria, e di bontade :
A l'eterne de gli Angeli contrade
(De'quai forse un tù fosti) hor lieto torni.

Ma benche deggian tè cotai soggiorni
Arricchir d'immortal felicitade :
Non puo la nostra suenturata etade
Non lamentarsi de' suoi proprij scorni.

Che teco estinto il suono, e morto il canto,
Teco i pregi del Arte in herba secchi,
Sol riman quà giù viuo il lutto e'l pianto.

In qual altro fia più, ch'ella si specchi ?
Hor lagrimisi il fin d'huomo cotanto.
Piangiam con gli occhi il danno de gli orecchi.[17]

Erwähnt seien schliesslich noch die zwei an eine «cantatrice» gerichteten Gedichte der Ausgabe von 1605 (S. 135). Aufgrund der Ausgabe von 1623, die noch ein drittes Poem an sie enthält, enthüllt sich diese Sängerin als *Adriana Basile*. Sie kam 1610 nach Mantua und erfreute sich der höchsten Wertschätzung Monteverdis, der sie mehrfach in seinen Briefen erwähnt.

HELMUTH OSTHOFF

17. *Rime*... (Venetia... 1605), S. 383 ; *Il Canzoniero*... (Roma... 1623), S. 415 (überarbeitet). — Übersetzung der Fassung von 1604 : Beschlossen, grosser Claudio, deine späten Tage, reich an Jahren, Ruhm und Güte, kehrst du nun fröhlich heim ins ewige Land der Engel (von denen du vielleicht einer gewesen bist). Aber mag auch dein neuer Aufenthalt dich mit unsterblicher Seligkeit bereichern, so muss unser unglückliches Zeitalter sich über den erlittenen Verlust beklagen. Da mit dir der Klang ausgelöscht, der Gesang erstorben und der Preis der Kunst verdorrt ist, bleiben allein hier lebendig Trauer und Schmerz. In welchem anderen soll sie [die Kunst] sich noch spiegeln ? Beklagt sei das Ende eines so grossen Mannes ! Beweinen wir mit den Augen den Verlust der Ohren !

GRABACIONES EN DISCOS MICROSURCO DE MÚSICA Y CANCIONES ESPAÑOLAS, HASTA FINES DEL SIGLO XVI

Este trabajo carece en absoluto de toda pretensión crítica e investigadora, y sólo persigue iniciar un esbozo de discografía, de larga duración o microsurco, de la música y la canción españolas hasta 1600. Como verá el lector, si continúa y termina su lectura, no refleja ninguna detenida y paciente labor de repaso de catálogos, aunque no se haya prescindido de acudir en lo preciso a dicha información, sino la experiencia de un aficionado a la literatura poética y musical de los siglos gloriosos, y a la buena música. Casi la totalidad de los discos que se recogen en él existen en la discoteca privada de su autor; faltan sólo aquellos que están desde hace tiempo agotados, o los que aún no han sido puestos a la venta, no obstante encontrarse anunciados en los avances de catálogos de las casas editoras.

La divulgación de nuestro tesoro musical de esa época debe mucho a los trabajos de Monseñor Higinio Anglés, que continúa gloriosamente una tarea investigadora a todo lo largo de la cual han descollado en España figuras de alto relieve. Gracias a la labor de Anglés, el erudito, el investigador y aún el simple aficionado, como el que estas líneas escribe, pueden encontrar fácilmente cuidadísimas reproducciones de los más notables códices musicales, con valiosísimo comentario crítico, y catálogos, también ilustrados por personal labor informativa, de las más importantes colecciones musicales de nuestras bibliotecas públicas y privadas. Gracias a esta extraordinaria labor, se mantiene y aumenta la curiosidad del público hacia nuestros cancioneros musicales y hacia la obra de los compositores y poetas de aquella época. Quien escribe estas líneas ha creído que era un tema aconsejable para su colaboración en este justísimo *Homenaje,* el de hacer un esbozo de discografía sobre las reproducciones gramofónicas de obras procedentes de ese tesoro ar-

tístico cuyo conocimiento estamos completando merced a los desvelos del maestro Anglés.

Hemos reducido este esbozo al disco moderno o de larga duración porque se busca, más que un despliegue innecesario de datos, la utilidad para el lector que quiera completar el conocimiento de esas obras con su audición en discos. La evidente perfección que supone la grabación en microsurco ha traído como consecuencia el olvido de las antiguas reproducciones a 78 r. p. m. Cada día disminuye la fabricación de estos discos, y aún la conservación de las existencias. Lentamente van desapareciendo de los catálogos obras y obras, parte de las cuales se reproducen en las modernas velocidades de grabación. Haber incluído los discos antiguos hubiera supuesto la publicación de datos en gran parte inútiles, porque la mayoría de los que hubieran podido incluirse están en la actualidad prácticamente agotados y son inencontrables. Limitando la discografía a grabaciones modernas, tenemos la seguridad de que casi la totalidad de las incluídas será de fácil hallazgo para el lector. A tal efecto, cuando una grabación ha sido hecha en diversos países, damos las signaturas para cada cual en todos los casos en que conocemos esa simultaneidad de ediciones.

Se ha respetado siempre la atribución que cada disco hacía de la obra reproducida. Llevar a cabo una labor investigadora sobre el acierto de esas atribuciones hubiera sido rebasar los límites de este trabajo y, quizá también, el espacio que el mismo debe ocupar en el *Homenaje*. Por iguales motivos se ha prescindido también de toda labor investigadora sobre los códices en que las composiciones reproducidas se encuentran. Podemos informar al lector que la mayoría están tomadas de las obras impresas o manuscritas de los autores a que pertenecen y de los *Cancioneros* de Uppsala y de Palacio.

Entre las composiciones que se citan como anónimas, hay tres que son los romances del *Conde Olinos, Duque de Alba* y *Rosalinda,* cuya inclusión dentro de la época hemos hecho con toda clase de reservas y acudiendo antes en consulta previa a don Ramón Menéndez-Pidal, que nos ha auxiliado con su amabilidad acostumbrada; los dos primeros romances son evidentemente de aquella época, mas no el tercero, que es una imitación moderna de otros más antiguos; aún en aquellos dos, en la versión utilizada para reproducirlos, se trata de lecturas modernamente retocadas. Rendimos aquí gratitud al señor Menéndez-Pidal por este auxilio, que no es sino uno más en la larga serie de los que nos viene prestando.

Damos primero una lista de composiciones que han sido reproducidas. Los datos, escuetísimos, que se dan de cada compositor están tomados de diccionarios de sobra conocidos, en su mayor parte del *Diccionario de la Música,* de H. Anglés y J. Pena. A continuación se inserta la lista de grabaciones, dando el contenido de las mismas, su marca, tamaño, velocidad, signaturas, y países donde se ha realizado cada grabación. Ambas relaciones, la de compositores y la de grabaciones, tienen referencia mutua, pudiendo el lector saber en qué disco se encuentra grabada la composición que le interese, al mismo tiempo que la totalidad de las composiciones que ese disco contiene.

Desearíamos que esta modesta contribución a la discografía moderna de nuestra música clásica fuese de alguna utilidad para el lector, y diese pie para un trabajo más completo, más documentado y con las finalidades de investigación e identificación de textos de que el presente carece.

Queremos hacer constar nuestra gratitud al profesor S. G. Morley, de Berkeley; a Federico Sánchez Escribano, de Michigan; a Carlos Clavería, de Munich, y a don Juan Gili, de Oxford, que han atendido pacientemente a nuestras continuas demandas haciendo posible que llegaran a nuestras manos con rapidez los catálogos y discos que por su conducto hemos pedido.

Composiciones

Aguilera de Heredia, Sebastián. — Discípulo de Cabezón y organista en las catedrales de Huesca y Zaragoza en el siglo XVI. Parte de su obra organística fue recopilada por Villalba y Pedrell.

a) *Obra de I tono.* 17.
b) *Salve de lleno.* 17.
c) *Salve Regina.* 13.
d) *Tientos.* 13 y 17.

Alfonso X el sabio (1212-1284). — Cantigas de Santa María. Publicadas ediciones y estudios críticos por el marqués de Valmar, Ribera y Anglés.

a) *Cantiga.* 20-66.
b) *Cantiga n.° 65 de Santa María.* 31.
c) *Cantiga n.° 169 de la Virgen de la Arrixaca.* 19.
d) *Porqué trobar. Cantiga.* 25.
e) *O que Pola. Cantiga.* 25.

ALVARADO, Diego. — De origen vasco; organista de la real capilla en Lisboa en 1602.

a) *Tiento sobre el Pange lingua español.* 17.

ANCHIETA, Juan de. — Compositor vascongado, que fallece en Azpeitia en 1523, después de haber sido cantor en la capilla de la Reina Católica, maestro de la del príncipe don Juan y capellán de doña Juana la Loca.

a) *Con amores la mi madre.* 21. b) *Dómine Jesu Christe.* 55.

BRUDIEU, Juan. — Maestro de capilla de la catedral de Urgel y de Santa María del Mar, en Barcelona. Muere en Urgel, en 1585. Autor de la obra *Madrigales...* Barcelona, 1585, reimpresa por H. Anglés en 1921.

a) *Ma voluntat amb la raó s'envolpa.* 34. b) *Oid, oid.* 64.

CABEZÓN, Félix Antonio de. — Organista de la capilla de la emperatriz Isabel y luego de la de Felipe II; falleció en Madrid, en 1566. Su hijo Hernando publicó, en Madrid, en 1578, *Obras de música para tecla y vihuela,* de Antonio de Cabezón.

a) *Canción a lo divino.* 57.
b) *Dos glosas sobre el Ave Maris Stella.* 17.
c) *Magnificat.* 17.
d) *Pavana.* 11.
d bis) *Salve Regina.* 15.
e) *Tientos.* 13, 16, 17.
f) *Variaciones sobre el Canto del caballero.* 11, 12, 13, 14, 17.
g) *Versiculos del Ave María.* 13.

CASTRO, Juan de. — Compositor flamenco de origen español, del siglo XVI, que perteneció a la capilla real de Viena y a las de algunos principados alemanes, y que ilustró musicalmente las obras poéticas de Ronsard.

a) *O jubilate.* 29.

CLAVIJO DEL CASTILLO, Bernardo. — Sucesor de Salinas en la cátedra de música de la Universidad de Salamanca en 1594. Maestro de la capilla real. Organista en la capilla real de Sicilia y autor de *Libro de Motetes,* Roma, 1588. Gran parte de sus manuscritos fueron destruídos en el incendio del Palacio Real, en 1724.

a) *Tiento.* 17.

CORNAGO, Juan. — Limosnero de la corte de Nápoles y servidor de Fernando el Católico en el siglo XV, y autor de inspiradas composiciones polifónicas profanas.

a) *Qué es mi vida preguntáis.* 23.

CORREA DE ARAUJO, Francisco. — Andaluz. Organista de la Iglesia colegial de San Salvador en Sevilla, que floreció durante los siglos XVI y XVII. Publicó su obra *Facultad orgánica,* en Alcalá, en 1626. Reeditada en 1948 por el C.S. de I.C.

a) *Tientos.* 13, 17, 18.

ENCINA, Juan del. — Es la figura de más relieve de la música tradicional española. Falleció en León, en 1529. Servidor de la Casa de Alba. Formó parte de la capilla musical del Papa León X; arcediano de Málaga, Prior de la catedral de León. Autor de numerosas *Églogas, Autos, Representaciones,* que han merecido repetidas ediciones críticas, y de su famoso *Cancionero* aparecido en 1496 y reiteradas veces reeditado. La edición original del mismo ha sido publicada en facsímil por la Real Academia Española en 1893.

a) *Antonilla es desposada.* 25.
b) *A quien debo.* 64.
c) *Ay triste, que vengo vencido de amor.* 26, 64.
d) *Caldero y llave, madona.* 26.
e) *De Nuestra Señora.* 28.
f) *Falta la parte.* 26.
g) *Casajémonos de hucia.* 26.
h) *Hermitaño quiero ser.* 26.
i) *Hoy comamos y bebamos.* 26.
j) *Ninguno cierre las puertas.* 26.
k) *Qué es de ti desconsolado.* 33, 64.
l) *Romerico, tu que vienes.* 20.
m) *Tan buen ganadico.* 34. (Solo en el SEDL 19072. 17(45). Esp.
n) *Triste España sin ventura.* 26.
o) *Una sañosa porfía.* 26.

ESCOBAR, Pedro de. — Maestro de capilla de la catedral de Sevilla a fines del siglo XV y comienzos del XVI.

a) *Corazón triste.* 27.

FUENLLANA, Miguel de. — Vihuelista castellano del siglo XVI, autor del libro *Orphenica Lyra,* impreso en Sevilla, en 1554. Perteneció a la corte de Isabel de Valois, esposa de Felipe II, y más tarde a la del rey de Portugal Don Sebastián.

a) *Fantasía.* 9.

GARCÍA MUÑOZ. — Se ignoran datos característicos.

a) *Pués bien para ésta.* 26.

GUERRERO, Francisco. — Maestro de capilla de la catedral de Jaén y cantor en la catedral metropolitana de Sevilla, donde muere en 1599. Discípulo de Cristóbal Morales, a quien sucedió como maestro de capilla en la catedral de Málaga. En 1589 publicó en Venecia *Canciones y villanescas espirituales*. Una transcripción moderna de esta obra ha sido publicada por V. García y M. Querol.

a) *Si tus penas.* 64.
b) *Villanesca.* 57.

LEÓN, Jorge de. — Capellán y cantor de Isabel la Católica, del que sólo se conserva el villancico que se publica, en tres códices manuscritos de la época.

a) *Ay que non se remediarme.* 28.

LUCHAS. — Sólo podemos decir de este compositor que se conserva la canción abajo reseñada en el *Cancionero de Palacio*. Había sido atribuída por Barbieri a Gabriel, y ha sido corregida la atribución en la edición posterior de Anglés.

a) *A la caza.* 26.

MARTÍN CODAX. — Juglar gallego del siglo XIII, de quien el librero anticuario señor Vindel encontró un fragmento de códice conteniendo siete cantigas de amigo.

a) *Ay ondas.* 25.
b) *Canción de la enamorada.* 32.
c) *Mandad 'ei.* 25.
d) *Ondas do mar de Vigo.* 32.

MENA, Gabriel de. — Compositor religioso de los siglos XV y XVI, conocido sólo por algunas obras conservadas en el archivo musical de la catedral de Segovia, y que escribió también algunas composiciones profanas, conservadas en el *Cancionero* de Palacio.

a) *Aquella mora garrida.* 28.

MILÁN, Luis de. — Caballero valenciano, de ilustre linaje, cortesano del duque de Calabria Don Fernando de Aragón, vihuelista insigne y compositor. Autor de varias famosas obras. *Libro de Motes, El Maestro*

y *El Cortesano,* publicadas en 1530, 1535 y 1561, el último de los cuales ha gozado de repetidas ediciones hasta nuestros días, y habiendo sido el primero recientemente reproducido en facsímil.

a) *Agora viniese un viento.* 21.
b) *Al amor quiero vencer.* 32.
c) *Durandarte, Durandarte.* 24.
d) *Fantasías.* 3.
e) *Pavanas,* 1, 4, 6, 7, 9, 11, 24.
g) *Perdida tengo la color.* 21, 24.
h) *Sospiro.* 24.
i) *Toda mi vida os amé.* 20, 32.
j) *Variaciones sobre un tema suyo.* 8.

MONDÉJAR, Alonso de. — Cantor de capilla de la reina Isabel la Católica y después de Fernando V. De su obra sólo queda lo que nos conservan los cancioneros manuscritos de Palacio, de la Colombina, y de Barcelona.

a) *Mios fueron.* 28.
b) *Sospiros, pues que descansa.* 28.

MORALES, Cristóbal de. — Compositor andaluz, nacido en el siglo XVI, en Sevilla, donde muere en 1553. Cantor del duque de Medinaceli, maestro de capilla en las catedrales de Ávila y Plasencia, pasó a Roma a la Capilla Pontificia, llegando a alcanzar, con Victoria, el más alto prestigio en el mundo musical de su tiempo. Su obra ha sido frecuentemente reeditada, y lo está siendo en la actualidad en transcripción moderna por el maestro Anglés.

a) *Inter vestibulum.* 57.
b) *Lamentabatur Jacob.* 63.
c) *Pecantem me quotidie.* 31, 48.
d) *Puer natus.* 34, 38.

MORATA, Ginés de. — Maestro de capilla en la casa ducal de Braganza. Sus obras nos han sido conservadas en códices de la época, sobre todo en los de las bibliotecas de Medinaceli y Villaviciosa. El de Medinaceli ha sido publicado en transcripción moderna por M. Querol.

a) *Endecha.* 57.

MUDARRA, Alonso de. — Vihuelista sevillano, muerto en 1580, siendo canónigo de aquella catedral. Autor de la obra *Tres libros de música en cifras para vihuela...,* publicado en Sevilla, en 1546 y reeditado en 1949 por el C.S. de I.C.

a) *Fantasias.* 9, 10, 11.
b) *Gallarda.* 9, 10.
c) *Israel.* 24.
d) *Pavana.* 10, 19, 24.
e) *Romanesca.* 2, 19.
f) *Si me llaman.* 24.
g) *Triste estaba.* 24.

NARVÁEZ, Luis de. — Vihuelista andaluz al servicio, primero del Comendador mayor de León, don Fernando de los Cobos, y luego del rey Felipe II, a cuya capilla perteneció, y a quien acompañó en diversos viajes por Europa. Publicó, en 1528, en Valladolid, *Los seys libros del Delphín de música...*, reeditado en 1945 por Emilio Pujol. Antes que los virginalistas ingleses, Narváez compone sus famosas «variaciones», y «diferencias».

a) *Diferencias.* 19.
b) *Diferencias de «Guárdame las vacas».* 9.
c) *La bella mal maridada.* 20.
d) *Variaciones.* 11.

ORTIZ, Diego. — Maestro de capilla del duque de Alba, primero en Nápoles y luego en España, en el siglo XVI. Continuador del arte de la «variación» y autor del *Tractado de glossas,* publicado en Roma, en 1553, y de otras obras musicales.

a) *Música de violones.* 30.

PEÑALOSA, Francisco de. — Compositor sevillano, cantor del rey Católico y del infante Don Fernando de Aragón y más tarde del Papa León X. Falleció en Sevilla, donde era canónigo, en 1528.

a) *A tierras ajenas.* 27.

PISADOR, Diego. — Vihuelista, que debió pertenecer a la capilla de Felipe II, autor de *Libro de música para vihuela...,* que publicó en Salamanca, en 1552.

a) *No me llames segalaherba.* 23.
b) *Porqué es dama tanto quereros.* 21, 23.
c) *Si te vas a bañar Juanica.* 21.

PONCE, Juan. — Cantor del rey Fernando el Católico, de quien nos conservan composiciones el *Cancionero* de Palacio y el de la Colombina.

a) *De la resurrección.* 26.

PUJOL, Juan. — Compositor catalán, maestro de capilla de la catedral de Tarragona y más tarde de la Seo de Barcelona, donde muere en 1620. Parte de su producción religiosa ha sido editada modernamente por H. Anglés.

a) *Gloria Patri.* 64.

RIBERA, Antonio de. — Compositor de fines del siglo XV, del que conserva algunas composiciones el *Cancionero de Palacio.*

a) *Por unos puertos.* 26.

RIMONTE, Pedro. — Maestro de capilla de la Seo de Zaragoza, a fines del siglo XVI, y luego en la Corte archiducal de Bruselas, en los primeros años del XVII; publicó en Amberes, en 1614, su obra *Parnaso español de madrigales y villancicos...*

a) *Madre, la mi madre.* 32, 64.

ROBLEDO, Melchor. — Maestro de capilla de la catedral de Tarragona y más tarde de la Seo de Zaragoza, y cantor en la Capilla Pontificia de Roma, que floreció durante la segunda mitad del siglo XVI.

a) *Hoc corpus.* 64.

ROMERO, Mateo. — Cantor y director de la capilla real de Felipe II, a fines del siglo XVI.

a) *Entre dos mansos.* 64.

SANTAMARÍA, Tomás. — Siglo XVI. Muere en 1570, en Valladolid; madrileño; de la Orden de Predicadores; organista del convento de San Pablo de Valladolid y amigo de Cabezón; autor de *Arte de tañer de fantasía,* 1565.

a) *Cuatro fantasías breves.* 17.

TORRE, Francisco de la. — Cantor del rey Católico, en 1483, y maestro de capilla de la catedral de Sevilla hasta 1505, del que nos conservan obras los *Cancioneros* de Palacio y de la Colombina.

a) *Aire de danza.* 27. b) *O quan dulce.* 27.

VADO, Juan del. — Compositor que perteneció, a comienzos del siglo XVII, a la real capilla de Madrid.

a) *Molinico que mueles amores.*
23, 28.

VALDERRÁBANO, Enríquez de. — Vihuelista del siglo XVI, autor del famoso cancionero musical *Sylva de Sirenas,* publicado en Valladolid, en 1547,

e ilustrador musical de numerosos romances y composiciones poéticas populares.

a) *De dónde venís amores.* 23.
b) *Dónde son estas serranas.* 21.

VÁZQUEZ, Juan. — Compositor extremeño del siglo XVI, autor de dos obras que significan dos aportaciones trascendentales para la historia de nuestra lírica popular: la *Recopilación de sonetos y villancicos*, 1560, reeditada en 1946 por H. Anglés, y *Villancicos y canciones...*, 1551.

a) *Con que la lavaré.* 32.
b) *De aquél pastor de la sierra* 34.
c) *De los álamos vengo madre.* 21, 34.
d) *Morenica dame un beso.* 34.
e) *Ya florecen los árboles. Juan.* 34.
f) *Zagaleja de lo verde.* 57.

VICTORIA, Tomás Luis de. — La figura de más alto relieve de la música patria y quizá de la polifonía europea de la época. Nace en Ávila, a mediados del siglo XVI, y muere en Madrid, en 1611. Con Palestrina y Orlando de Lasso compone la trilogía que descolló en la música polifónica, destacándose Victoria de los otros dos compositores por su dramatismo, su unción y por alcanzar la emoción estética con una increíble sobriedad y austeridad. Sus datos biográficos son de sobra conocidos.

a) *Aestimatus sum.* 52.
b) *Amicus meus.* 52, 56.
c) *Animam meam.* 52, 55.
c bis) *Astiterunt.* 52.
d) *Ave Maria.* 34, 39, 43, 60, 64.
e) *Ave Verum.* 55, 61.
f) *Caligaverunt.* 52, 55, 59, 61.
g) *Cántico de Zacarías.* 56.
h) *Duo seraphim.* 61.
i) *Ecce quomodo moritur.* 52.
j) *Eram quasi agnus.* 52, 56.
k) *Jesus tradidit impius.* 52.
l) *Jesu dulcis memoria.* 34.
m) *Judas mercator.* 52.
n) *Lamentaciones de Jeremías.* 56.
o) *Magnificat octavo tono.* 46, 53.
p) *Misa dominicalis.* 41.
q) *Misa vidi especiosam.* 53.
r) *Misa O magnum mysterium.* 54.
s) *Misa O quan glosiosum.* 54.
t) *Misa Pro defunctis.* 46.
u) *Nigra sum.* 35, 50.
v) *O Crux ave.* 40, 55.
x) *O Domine Jesu Criste.* 51.
y) *Officium defunctorum.* 57.
z) *O magnum Mysterium.* 31 34, 49, 64.
aa) *O quam gloriosum.* 47.
aa bis) *O sacrum convivium.* 53.
ab) *O vos omnes.* 36, 40, 42, 43, 44, 51, 52.
ac) *Pange lingua.* 53.

ad) *Primer nocturno de Viernes santo. 1.ª Lec.* 58.
ae) *Primer nocturno de Sabado santo. 1.ª Lec.* 58.
af) *Primer nocturno de Sabado santo. 2.ª Lec.* 58.
ag) *Popule meus.* 48, 55, 58.
ah) *Recessit pastor noster.* 52.
ai) *Salve Regina,* 53.
aj) *Seniores populi.* 52.
ak) *Sepulto domino.* 52.
al) *Tanquam ad latronem.* 52.
am) *Tantum ergo.* 64.
an) *Tenebrae factae sunt.* 44, 45, 52, 55.
ao) *Tradiderunt me.* 52.
ap) *Una hora non potuisti.* 52.
aq) *Unus ex discipulis.* 52.
ar) *Vere languores nostros.* 31, 55.

VILA, Pedro Alberto (Pedro Alberch Vila, 1517-1582). — Organista de las catedrales de Vich y Barcelona, que gozó de gran prestigio en su época.

a) *Tientos.* 16.

VILCHES. — Se desconocen datos y características.

a) *Ya cantan los gallos.* 26.

ANÓNIMOS:

a) *Al alba.* 25.
b) *Ay luna que reluces.* 23.
c) *Ay, que non ay.* 25.
d) *Ay, triste vida corporal.* 23.
e) *Calabaza no se, buen amor.* 26.
f) *Cantiga galáica.* 19.
g) *Dadme albricias hijos de Eva.* 34, 65.
h) *Dale si le das.* 26.
i) *De la Virgen.* 13.
j) *Desciende al valle la niña.* 26.
k) *Din-di-rin-din.* 33.
l) *Dios te salve.* 26.
m) *El conde Olinos.* 25.
n) *El duque de Alba.* 25.
o) *En Ávila, mis ojos.* 32.
p) *En esta larga ausencia.* 23, 28.
q) *Mariam matrem.* 23.
q bis) *No la debemos dormir.* 62, 65.
r) *Pasé el agoa, ma Julieta, dama.* 26.
s) *Pastorcico non te aduermas.* 23.
t) *Por la puente Juana.* 64.
t bis) *Rey a quien reyes adoran.* 65.
u) *Rosalinda.* 25.
u bis) *Riu, riu, chiu.* 65.
v) *Salve Montserratina.* 37.
x) *La Sibilla.* 22.
y) *Seis piezas para laud.* 5.
z) *Tres morillas me enamoran.* 20.
z bis) *Verbum caro factum est.* 65.
aa) *Villancete.* 11.
ab) *Yo me soy la morenica.* 65.

GRABACIONES

A) *Solistas instrumentales*

1. *Andrés Segovia. Recital n.° 1.* Grabación de 1953.
   Contiene: *Milán,* e). Discoteca A.P.G.
   Compagnie ind. du disque. CID UMT 273.029. 30(33). Fr.
2. *Andrés Segovia, Recital n.° 2.* Grabación de 1955.
   Contiene: *Mudarra,* e). Discoteca A.P.G.
   Compagnie ind. du disque. CID UMT 273.141. 30(33). Fr. *Brunswick* AXTL 1005. 12″ (33). Ing.
3. *Andrés Segovia. Recital n.° 3.* Grabación 1955.
   Contiene: *Milán,* d). Discoteca A.P.G.
   Compagnie ind. du disque CID UMT 273.142. 30(33). Fr. *Brunswick* AXTL 1010. 12″ (33). Ing.
4. *Andrés Segovia. Recital n.° 6.* Grabación de 1955.
   Contiene: *Milán,* e). Discoteca A.P.G.
   Compagnie ind. du disque. CID EUA 108.605 17(45). Fr. *Brunswick* AXTL 1060 12″ (33). Ing. *Columbia.* CCL 35014 30(33). Esp.
5. *Andrés Segovia.* Recital. Grabación 1956.
   Contiene: *Anónimos,* y). Discoteca A.P.G.
   Columbia. CCL 35017. 30(33). Esp.
6. *Recital Narciso Yepes.* Grabación 1954.
   Contiene: *Milán,* e). Discoteca A.P.G.
   Decca. LXT 2974. 30(33). Esp. *Decca,* 153.076. 30(33). Fr. *Decca.* LXT. 2974. 12″ (33). Ing.
7. *Recital Gustavo Zepoll.* Grabación de 1955.
   Contiene: *Milán,* e).
   Supraphon. SLPY 142. 12″ (33). Ing.
8. *Recital Regino Sainz de la Maza.* Grabación de 1956.
   Contiene: *Milán,* j). Discoteca A.P.G.
   RCA. 3L 16118. 30(33). Esp.
9. *Recital Renata Tarragó.* Grabación 1957.
   Contiene: *Fuenllana,* a). *Milán,* e). *Mudarra,* a) y b). *Narváez,* b). *Hispavox.* HH 1025. 30(33). Esp.
10. *Recital Michel Podolsky. Laud.* Grabación 1954.
    Contiene: *Mudarra,* a), b) y d).
    Contrepoint. Cot. MC 20052. 30(33). Fr.
11. *Recital Nicanor Zabaleta.* Grabación de 1953.
    Contiene: *Cabezón,* d) y f). *Milán,* e). *Mudarra,* a). *Narváez,* d). *Anónimo,* aa).

Contrepoint. Cot. MC 20012. 30(33). Fr.

12. *Musique espagnole de XVIII siècle pour le clavier.* Pianista: José Falgarona. Grabación de 1955.
Contiene: *Cabezón,* f). Discoteca A.P.G.
Pathe vox. PL 8340. 30(33). Fr. *Pathe vox.* PL 8340. 30(33). U.S.A.

13. *Musique d'orgue en Espagne.* Marie-Louise Girod. Grabación de 1957.
Contiene: *Aguilera de Heredia,* c) y d). *Cabezón,* e), f) y g). *Correa de Araujo,* a). *Anónimos,* i). Discoteca A.P.G.
Contrepoint. Cot. 20142. 30(33). Fr.

14. *Baroque organ music.* Robert Noehren. Grabación de 1957.
Contiene: *Cabezón,* f).
Concord. CRD 4002. 12" (33). U.S.A.

15. *Piéces anciennes sur des thémes liturgiques.* Marie-Louise Girod. Grabación de 1957.
Contiene: *Cabezón,* d bis. Discoteca A.P.G.
Decca. 173.769. 30(33). Fr.

16. *Tientos du siècle d'or espagnol.* Francisco C. Castelví, en el gran órgano de la catedral de Gerona. Grabación de 1957.
Contiene: *Cabezón,* e). *Vila,* a). Discoteca A.P.G.
Ducretet-Thomson. 450 C 040. 17(45). Fr.

17. *La música orgánica española.* Padre José María Mancha. Órgano. Grabación de 1957.
Contiene: *Aguilera de Heredia,* a), b) y d). *Alvarado,* a). *Cabezón,* b), c), e) y f). *Clavijo,* a). *Correa,* a). *Santamaría,* a).
Hispavox, HH 1091. 30(33). Esp.

18. *La música orgánica española.* Padre José María Mancha. Órgano. Grabación de 1957.
Contiene: *Correa,* a).
Hispavox. HH 1092. 30(33). Esp.

B) *Conjuntos instrumentales*

19. *Orquesta Ibérica de Madrid.* Director, Germán Lago. Grabación de 1956.
Contiene: *Alfonso el Sabio,* c). *Mudarra,* d) y e). *Narváez,* a). *Anónimos,* f). Discoteca A.P.G.
Regal. 33 LC 1011. 25(33), Esp. *Regal.* SEBL. 7023 y 7039. 17(45). Esp.

C) *Canciones*

20. *Chants d'amour de la vieille Espagne.* F. Fernández Lavie, acompañándose a guitarra él mismo. Grabación de 1957.
Contiene: *Alfonso el Sabio,* a). *Encina,* l). *Milán, i).* *Narváez,* c). *Anónimos,* z). Discoteca A.P.G.
Boîte à Musique. BAM LD 021. 17(33). Fr.

21. *Selección de canciones.* Armonización de Graciano Tarragó. Cantadas por Manuel Ausensi, acompañado a guitarra por Renata Tarragó. Grabación de 1957.
Contiene: *Anchieta,* a). *Milán,* a) y g). *Pisador,* b) y c). *Valderrábano,* b). *Vásquez,* c). Discoteca A.P.G.
Alhambra. SMGE 80024. 17(45). Esp.

22. *Sa Sibil-la. Canto de nochebuena.* Órgano, Miguel Miró. Cantor, Eusebio Pomar, cantor niño de la Capilla Oratoriana de la iglesia de San Felipe Neri, Palma de Mallorca.
Contiene: *Anónimos,* x). Discoteca A.P.G.
Regal. SEDL 19.128. 17(45). Esp.

23. *Five Centuries of Spanish song.* Victoria de los Ángeles. Grabación de 1956.
Contiene: *Cornago,* a). *Pisador,* a) y b). *Vado,* a). *Valderrábano,* a). *Anónimos,* b), d), p), q) y s). Discoteca A.P.G.
His master voice. ALP 1393. 30(33). Ing.

24. *Spanish songs.* Hugues Cuenod, tenor. Hermann Leeb. laúd.
Contiene: *Milán,* c), g) y h), y e), laúd solo. *Mudarra,* c), f) y g), y d), laúd solo. Discoteca A.P.G.
Nixa. WLP 5059. 30(33). Ing.

25. *El Folklore español.* Antonia Calderón y José Jordá, con Alfredo Méndez al órgano. Grabación de 1956.
Contiene: *Alfonso el Sabio,* d) y e). *Juan del Encina,* a). *Martín Codax,* a) y c). *Anónimos,* a), c), m), n) y u). Discoteca A.P.G.
Spanish Music Center. SMC 1023. 30(33). U.S.A. *Spanish Music Center.* SMC 533. 25(33). U.S.A.

D) *Conjuntos instrumentales y vocales*

26. *La Musique espagnole à la Cour d'Isabelle et de Ferdinand.* Conjunto Pro Música antiqua. Director, Safford Cape. Instrumentos de la época. Grabación de 1957.
Contiene: *García Muñoz,* a). *Encina,* c), d), f), g), h), i), j), n) y o). *Luchas,* a). *Ponce,* a). *Ribera,* a). *Vilches,* a). *Anónimos,* e), h), j), l) y r. Discoteca A.P.G.

Boite à Musique. BAM LD 026. 30(33). Fr. *EMS.* 219. 12"(33). U.S.A.

27. *Music of the Renaissance.* Krefld Collegium Musicum. Director, R. Haas. Con O. Pingel, tenor, y E. Matzer-Ulrich, soprano. Grabación de 1954.
Contiene: *Escobar,* a). *Peñalosa,* a). *Torre,* a) y b. Discoteca A.P.G
Vox. PL 8120. 30(33). Ing. Ídem, U.S.A.

28. *Musiques du Moyen Age et du debut de la Renaissance.* Krefeld Collegium Musicum. Director, R. Haas. Con Pingel, tenor, y Metzer-Ulrich, soprano. Grabación de 1957.
Contiene: *Encina,* e). *León,* a). *Mena,* a). *Mondejar,* a) y b). *Vado,* a). *Anónimos,* p). Discoteca A.P.G.
Anthologie sonore. 3.012 LD. 30(33). Fr.

29. *La Chapelle de Bourgogne.* Maitrise de la chapelle de Bourgogne. Director, B. Van Ecckhont. Grabación de 1955.
Contiene: *Juan de Castro,* a). Discoteca A.P.G.
Ducretet-Thomson. OL-LD 81. 30(33). Fr.

30. *Hochrenaissance. Die Spanischen Meister.* A. Wenzinger, viola de gamba; M. Guilleaume, soprano; E. Müller, cembalo. Grabación 1955.
Contiene: *Diego Ortiz,* a). Discoteca A.P.G.
Archiv produktion. EPA 37009. 17(45). Al. *Archiv produktion.* EPA 37009. 17(45). Fr.

E) *Coros y orfeones*

31. *Música religiosa.* Sociedad coral polifónica de Pontevedra. Director, A. Iglesias Vilarelle. Grabación de 1956.
Contiene: *Alfonso el Sabio,* b). *Morales,* c. *Victoria,* z) y ar). Discoteca A.P.G.
Regal. 33LS 1038. 25(33). Esp.

32. *Canciones y madrigales.* Sociedad coral polifónica de Pontevedra. Director, A. Iglesias Vilarelle. Grabación de 1956.
Contiene: *Martín Codax,* b) y d). *Milán,* b) e i). *Rimonte,* a). *Vásquez,* a). *Anónimos,* o). Discoteca A.P.G.
Regal, 33 LS 1039. 25(33). Esp.

33. *Capilla clásica polifónica del Fomento de las Artes decorativas de Barcelona.* Director, Enrique Ribó.
Contiene: *Encina,* k). *Anónimos,* k). Discoteca A.P.G.
Regal. SEDL 19.073. 17(45). Esp.

34. *Spanish classical and traditional music.* Capilla clásica polifónica del Fomento de las Artes decorativas de Barcelona. Director, Enrique Ribó. Grabación de 1956.

Contiene: *Brudieu,* a). *Encina,* m). *Morales,* d). *Vasquez,* b), c), d) y e). *Victoria,* d), l) y z). *Anónimos,* g). Discoteca A.P.G.
Columbia. 33 CX 1308. 30(33). Ing. *Columbia.* FCX 488. 30(33). Fr. *Angel.* Ang 35257. 12"(33). U.S.A. *Regal.* SEDL 19072 y 19077. 17(45). Esp.

35. *Escolanía y Capilla de música del Monasterio de Monserrat.* Director, dom David Pujol. Grabación anterior a 1955.
Contiene: *Victoria,* u). Discoteca A.P.G.
Voz de su Amo. 7 ERL 1012. 17(45). Esp.

36. *Escolanía y Capilla de música del Monasterio de Montserrat.* Director, dom David Pujol. Grabación anterior a 1955.
Contiene: *Victoria,* ab). Discoteca A.P.G.
Voz de su Amo. 7 ERL 1013. 17(45). Esp.

37. *Capilla, Escolanía y monjes del Monasterio de Monserrat.* Director, dom Ireneo Segarra. Grabación anterior a 1955.
Contiene: *Anónimos,* v). Discoteca A.P.G.
Alhambra. MC 25011. 25(33) y SMGE 80012. 17(45). Esp.

38. *Motets polyphoniques du XVI^me^ siècle.* Les petits chanteurs de la Renaissance. Director, M. Voyre J. Pagot. Grabación de 1956.
Contiene: *Morales,* d). Discoteca A. P. G.
Erato. LDE 1001. 17(33). Fr.

39. *Histoire de la musique.* Diversos conjuntos solistas. Grabación de 1956.
Contiene: *Victoria,* d).
Erato. LD 3018. 30(33). Fr.

40. *Motets de la Renaissance pour le temps de Pâques.* Ensemble vocal Caillard. Director, Philippe Caillard. Grabación de 1956.
Contiene: *Victoria,* v) y ab). Discoteca A.P.G.
Erato. LDE 1042. Fr. *Hispavox-Erato.* 6407. 17(33). Esp.

41. *Mt. Angel Choir.* Portland Symp. Director, Kaltnecker.
Contiene: *Victoria,* p). No hemos visto esta grabación.
Educo. 4003. 30(33). U.S.A.

42. *Concert chorale des J.M.F.* Grabación de 1957.
Contiene: *Victoria,* ab). No hemos visto esta grabación.
Pathe. ED 79. 17(45). Fr.

43. *Anthologie de la musique vocale de la Renaissance.* Chorale Primavera, Pro música antiqua. Director, Noah Greenberg. Grabación de 1955.
Contiene: *Victoria,* d) y ab). Discoteca A.P.G.
Contrepoint. MC. 20.077. Fr. *Period.* Per. 597. 30(33). U.S.A.

44. *Choral music of 13th-16th centuries.* Polyphonic Quartet. Grabación de 1955.
Contiene: *Victoria,* ab) y an). Discoteca A.P.G.
Decca. LXT 2945. Ing. y Fr. *London.* LL 995. 30(33). U.S.A.

45. *Secular motets.* Vienna boys choir. Grabación de 1955.
Contiene: *Victoria,* an). Discoteca A.P.G.
Philips. NBR 6013. Ing. y N. 00624. 25(33). Fr.

46. *Victoria.* Choir of the Choral Academy Lecco. Director, G. Camilluci. Grabación de 1955.
Contiene: *Victoria,* o) y t). Discoteca A.P.G.
Vox. PL. 8930. 30(33). Ing.

47. *Cathédrales. Chant poliphonique.* Maitrise de la cathedrale d'Angers. Director, M. le chanoine Poirier. Grabación de 1952.
Contiene: *Victoria,* aa).
Studio. SM 32-02. 30(33). Fr.

48. *Cathédrales. Chant poliphonique.* Maitrise de la cathedrale de Monaco. Director, Abbé Carol. Reedición.
Contiene: *Morales,* c). *Victoria,* ag).
Studio. SM 33-01. 30(33). Fr.

49. *Cathedrales. Chant poliphonique.* Maitrise de la cathedrale de Versailles. Director, G. Roussell. Grabación de 1953.
Contiene: *Victoria,* z). Discoteca A.P.G.
Studio. SM 33-06. 30(33). Fr.

50. *Choeurs de Aix-la-Chapelle.* Director, Rehman. Grabación 1957.
Contiene: *Victoria,* q) (fragmentos). Discoteca A.P.G.
Archiv-Produktion. Arc. 37142. 17(45). Fr.

51. *Capilla y Escolanía del Monasterio de Montserrat.* Director, dom Ireneo Segarra. Grabación de 1956.
Contiene: *Victoria,* x), y ab). Discoteca A.P.G.
Voz de su Amo. 7 ERL 1074. 17(45). Esp.

52. *Le dix-huit répons de la Semaine Sainte.* Escolanía de Montserrat. Director, dom Ireneo Segarra. Grabación de 1956.
Contiene: *Victoria,* a), b), c), c bis), f), i), j), k), m), ab), ah), aj), ak), al), an), ao), ap), aq). Discoteca A.P.G.
Studio. SM 33-15 y 33-16 (2 discos). 30(33). Fr.

53. *Monastéres. La Fête-Dieu a l'Abbaye Benedictine du Montserrat.* Coro de monges del Monasterio con peregrinos. Grabación de 1956.
Contiene: *Victoria,* o), q), aa bis), ac, y ai). Discoteca A.P.G.
Studio. SH 33-17. 30(33). Fr.

54. *Tomás Luis de Victoria.* The Velch Chorals. Grabación de 1956.
Contiene: *Victoria,* f) y s). Discoteca A.P.G.
Lyrichord discs. LL 46. 12″(33). U.S.A.

55. *Tomás Luis de Victoria.* Sistine chapel choir. Director, Bartolucci. Grabación de 1956.
Contiene: *Anchieta,* b). *Victoria,* c), e), f), v), ag), an) y ar). Discoteca A.P.G.

Period. SPL 7066. 12"(33). U.S.A.

56. *Victoria. in coena domini.* Agrupación coral de cámara de Pamplona. Director, L. Morondo. Grabación de 1956.
Contiene: *Victoria,* b), g), j) y n). Discoteca A.P.G.
Ducretet Thomson. LA 1071. 25(33). Fr.

57. *El Renacimiento Español.* Agrupación coral de cámara de Pamplona. Director, L. Morondo. Grabación anterior a 1956.
Contiene: *Cabezón,* a). *Guerrero,* b). *Morales,* a). *Morata,* a). *Vasquez,* f). *Victoria,* y). Discoteca A.P.G.
Ducretet Thomson. LPG 8738. 30(33). Fr.

58. *Victoria. La Semaine Sainte.* Agrupación coral de cámara de Pamplona. Director, L. Morondo. Grabación de 1956.
Contiene: *Victoria,* ad), ae), af), ag). Discoteca A.P.G.
Lumen. LD-2-108. 25(33). Fr.

59. *Escolanía Conservatorio Municipal de Vitoria.* Director, D. Sotés. Grabación de 1956.
Contiene: *Victoria,* f). Discoteca A.P.G.
Columbia ECGE 70478. 17(45). Esp.

60. *Capital choirs.* Grabación retirada de catálogo.
Contiene: *Victoria,* d). No hemos visto esta grabación.
Capitol. LC 6576. 10"(33). U.S.A.

61. *Coros de Radio Nacional de España.* Director, Joaquín Deus.
Contiene: *Victoria,* e), f) y h). Discoteca A.P.G.
Montilla. FM 41. U.S.A.

62. *Villancicos.* Orfeón murciano Fernández Caballero. Director, M. Massotti Littel. Grabación 1957.
Contiene: *Anónimos,* q bis). Discoteca A.P.G.
Columbia. ECGE 70667. 17(45). Esp.

63. *Hamline Singers.* Holiday.
Contiene: *Morales,* b). No hemos visto esta grabación.
New Records. NRLP 305. 10"(33). U.S.A.

64. *Cantos de España sagrados y profanos.* Choral Sant Jordi. Director, O. Martorell. Grabación de 1957.
Contiene: *Brudieu,* b). *Encina,* b), c) y k). *Guerrero,* a). *Pujol,* a). *Rimonte,* a). *Robledo,* a). *Romero,* a). *Victoria,* d), z) y am). *Anónimos,* t). Discoteca A.P.G.
Compagnie ind. du disque. CID 263.617. 30(33). Fr.

65. *Cantos de Navidad.* Cantores de Madrid. Director J. Perera. Grabación 1957.
Contiene: *Anónimos,* g), q bis), t bis, u bis), z bis) y ab). Discoteca A.P.G.
Columbia. CCL 32010. 30(33). Esp.

F) *Grabaciones no identificadas*

66. *Troubadour & Trouvère songs.* Oberlin, Russell.
Contiene: *Cantigas de Alfonso X el Sabio.*
Ignoramos sus características por no habernos llegado de Estados Unidos.
EA 0012. 12″(33). USA.

67. *Russia, Poland, Spain, England-16 cent.*
Ignoramos contenido y características, y hacemos igual promesa que en cuanto al disco anterior.
Anthologie sonore. AS-10.

G) *Otras grabaciones curiosas*

68. *Retablo de Navidad. Primavera del Portal.* Cantores de Madrid. Director J. Perera, y orquesta de cámara de Madrid, Director J. García Leoz. Grabación de 1957.
Contiene: Un Oratorio de Navidad con música de García Leoz, y textos poéticos seleccionados por Enrique Llobet, de nuestros poetas del siglo de Oro. Discoteca A.P.G.
Columbia. CCL 32003. 30(33). Esp.

69. *Canciones de España.* Ana María Iriarte. Grabación de 1956.
Contiene: Instrumentadas por Rodrigo y Vives canciones de los poetas clásicos del siglo de Oro. Discoteca A.P.G.
Alhambra. MC 25025. 25(33). Esp.

H) *Datos complementarios*

Aunque sin pretender agotar el tema, creemos que quizás existan curiosas muestras de nuestra música tradicional en algunas de las grabaciones siguientes:

70. *Masterpieces of Music before 1750.* — Son tres discos de 12″ de la marca *Haydn* HSL-2071/73. Sólo hemos podido encontrar el último de los tres discos, que no contiene obras de ningún compositor español.

71. *Vocal music, 15, 16, 17 cent.* — Son cinco discos de 12″ *Anthologie sonore*-B. USA.

72. *Organ, 16th, 17th cent.* — Un disco de 12″ *Anthologie sonore-11.*

APÉNDICE

Como sea que desde la corrección de las primeras pruebas de este trabajo hasta el momento de su publicación han aparecido en el mercado nuevas grabaciones que creemos deben consignarse, las insertamos en este «Apéndice», limitándonos solamente a dar los títulos de los discos y sus siglas. Al mismo tiempo damos cuenta al lector que los números 23, 44 y 56 de la descripción que precede han aparecido también en España.

73. *Anthologie de la Musique d'orgue des primitifs a la Renaissance.* Pierre Froidebise. Grabación de 1958.
Contiene: *Santa María,* Fuga en *sol,* Tañido de corcheas, Ocho fantasías. *Cabezón,* Tiento, Himno a 3, Dic nobis Maria, Magnificat del 4.° tomo, Pavana italiana. *Bernardo,* Cantus del primero por *mi,* Cantos del primero por Elami, Pange lingua. *Arauxo,* Lauda Sion. *Anónimo,* Suite de falsos bordones en diálogo. *Peraza,* Medio registro alto del primer tono. Discoteca A.P.G.
Ducretet-Thompson. 320-C-133. 30(33). Fr.

74. *Spanish Keyboard Music of the XVIth and XVII centuries.* Paul Wolfe. Grabación de 1957.
Contiene: *Cabezón,* Diferencias sobre «La Gallarda milanesa». Ídem, sobre «El canto del caballero». Íd., sobre «La dama le demanda». Íd., sobre «La Pavana italiana». Romance «Para quien crie yo cabellos». Tiento del primero tono. *Francisco de Soto.* Tiento del sexto tono. *Anónimo,* Romance «Pues no me queréis hablar». Fantasía sobre *fa, mi, ut, re.* Villancico «Al revuelo de una garza». *Luys Alberto,* Tres glosado. Discoteca A.P.G.

75. *Expériences Anonymes.* EA 0026. 30(33). U.S.A.
Recital Ralph Kirkpatrick. Grabación 1957.
Contiene: *Cabezón,* Tiento I, Tiento III. Discoteca A.P.G.
Voz de su Amo. ALP 1518. 30(33). Ing.

76. *Música Española para Arpa.* Marisa Robles.
Contiene: *Narváez,* Siete diferencias sobre «Guárdame las vacas». Discoteca A.P.G.
Hispavox. HH 1026. 30(33). Esp.

77. *Recital Andrés Segovia.* Grabación de 1957.
Contiene: *Narváez,* Canción del emperador. Variaciones sobre «Guárdame las vacas». Discoteca A.P.G.

Columbia. CCL 35045. 30(33). Esp.

78. *History of Music in Sound.* Ensemble Dolmetsch. Grabación 1957.
Contiene: *Francisco de La Torre,* Alta.
Voz de su Amo. HLP 7. 30(33). Ing.

79. *History of Music in Sound.* F. Fuller. D. Poulton. Grabación de 1957.
Contiene: *Milán.* Toda mi vida os amé.
Voz de su Amo. HLP 9. 30(33). Ing.

80. *Serenata española. Autores antiguos.* Orquesta Popular de Madrid, de la Organización Nacional de Ciegos de España. Director, R. Rodríguez Albert. Grabación de 1957.
Contiene: *Cabezón.* Diferencias sobre «El canto del caballero». Discoteca A.P.G.
Hispavox. HH 1034. 30 (33) Esp.

81. *Music of the middle ages. Las Cantigas de Santa María.* Rusell y Josep Iadone. Extraordinaria grabación. 1957.
Contiene: Alfonso X. Cantigas 7, 36, 97, 111, 118, 160, 205, 261, 330, 340 y 364. Discoteca A.P.G.
Expériences anonymes. EA 0023. 30 (33). U.S.A.

82. *Les Maîtres espagnoles.* M. Guilleaume, soprano; B. Michaelis, tenor; A. Wenzinger, viola de gamba; E. Müller, clavecín. W. Gerwig, luth. Grabación 1958.
Contiene: *Milán,* Fantasías 1 y 9. Pavanas 1, 4, 5 y 6. Romance 1 y 2. Soneto. *Ortiz.* Música de violines, del *Tratado de glosas* 1553. Discoteca A.P.G.
Archivproduktion. 14065. 30 (33). Fr.

83. *Die Spanischen Meister.* Aechener Domchor. Director, T. B. Rehmann.
Contiene: *Victoria.* Motete «Vidi speciosam». Discoteca A.P.G.
Archiv Produktion. 37142 EPA. 17 (45). Fr.

84. *Dix Chansons Espagnoles.* Margarita González, y Salvador Calabouig. Grabación de 1957.
Contiene: *Anónimo.* «Romance de don Bueso». «Tres moriscas me enamoran». Discoteca A.P.G.
Boite a musique. BAM LD 041. (A). 25 (33). Fr.
Son canciones armonizadas por Federico García Lorca. Las citamos por la antigüedad de los dos textos que contiene, el Romance de indudable antigüedad, y Las Morillas de Jaén, procedentes del Cancionero de Palacio.

85. *Cuatro madrigales amatorios.* Marimí del Pozo y Orquesta Filarmonía. Director, W. Braithwaite.
Contiene: *Anónimo,* «Vos me matasteis». «De dónde venis, amore». «Con qué los lavaré?». «De los álamos vengo». Discoteca A.P.G.
Voz de su Amo. 7 ERL 1.127. 17 (45). Esp.

La orquestación de estos cuatro madrigales se debe al compositor moderno Joaquín Rodrigo. Por ello citamos como anónimos los textos, que figuran en las obras musicales de Fuenllana, Vázquez, Valderrábano, y Cancionero de Uppsala. Rodrigo no oculta su inspiración en la música de nuestros cancioneros para esta clase de composiciones suyas.

86. *Musique espagnole du XVI siécle.* Chorale da Pampelune. Director, L. Morondo. Grabación de 1958.
Contiene: *Morales.* Sanctus. *Guerrero.* Villanescas 5 y 36. *Victoria,* In elevatione corporis Christi, Responsorium Tenebrae factae sunt. *Cabezón.* Fantasía tientos n.° XVIII. Discoteca A.P.G.
Lumen. LM 2-422. 25 (33). Fr.

87. *Chants classiques d'Espagne.* Agrupación Coral de Cámara de Pamplona. Director, L. Morondo. Grabación 1955-56.
Contiene: *Victoria.* Vere languores. *Guerrero.* Villanesca. *García Muñoz.* Una montaña pasando. *Bermudo* (arreglo de F. Remacha). Mira Nero de Tarpeya. *Anónimo* (arreglo de F. Remacha). La mañana de San Juan. Discoteca A.P.G.
Club Français du Disque. HF 62. 30 (33). Fr.

88. *History of Music in Sound.* Escolanía y Capilla de Música del Monasterio de Montserrat. Director, dom David Pujol. Grabación de 1957.
Contiene: *Victoria.* «O Domine Jesu».
Voz de su Amo. HLP 8. 30 (33). Ing.

89. *Polifonía Religiosa.* Orfeón Murciano Fernández Caballero. Director, M. Massotti Littel. Grabación de 1958.
Contiene: *Victoria.* «Ave María» a cuatro voces. Popule meus. Vere languores. Discoteca A.P.G.
Columbia. EGGE 70836. 17 (45). Esp.

90. *Polifonía Religiosa.* Orfeón Murciano Fernández Caballero. Director, Massotti Littel. Grabación de 1958.
Contiene: *Victoria.* «Ave María» a ocho voces. O Sacrum convivium. Discoteca A.P.G.
Columbia. AGGE 70835. 17 (45). Esp.

91. *Tomás Luis de Victoria.* Petits chanteurs de la Renaissance. Director, J. Pagot. Grabación de 1958.
Contiene: *Victoria.* Misa «O quam gloriosum». Discoteca A.P.G.
Erato. LDE 1077. 17 (33). Fr.

92. *Concert Petits Chanteurs de Dom Bosco.* Grabación 1957.
Contiene: *Morales.* «Peccantem me». Discoteca A.P.G.
R.C.A. 430. 020. 30 (33). Fr.

93. *Christmas with the Trapp Family Syngers.* Director, F. Wasner.
Contiene: *Victoria.* In nativitate Domini.

Discoteca A.P.G.

Columbia. CCL 35039. 30 (33). Esp.

94. *Canciones españolas del Renacimiento.* Grupo ALATORRE. Gramex, 27, México.[1]

Contiene: Chacón, F., *Cristalia, una pastora enamorada.* Escobar, *Las mis penas, madre*; *No pueden dormir mis ojos.* Flecha, M. (El viejo), *Llaman a Teresica*; *Teresica hermana.* Guerrero, F., *Apuestan zagalas dos*; *¡Oh, qué nueva! ¡Oh, gran bien!* Ribera, A. (letra de J. del Encina), *Por unos puertos arriba*, Fernández, P., *Cucú, cucú, cucucú.* Vázquez, J., *Con qué la lavaré*; *De las dos hermanas, dose*; *En la fuente del rosel*; *Qué bonica labradora.* Anónimo, *Alta estaba la peña*; *Ay, que non era*; *Dadme albricias, hijos de Eva*; *Desciende al valle niña*; *Meu naranjedo non ten fruta*; *Meus ollos van per lo mare*; *Miño amor, dexistes ¡ay!*; *No la debemos dormir la noche santa* (letra de Montesino); *Pasé el agoa, ma Julieta, dama*; *Paséisme ahora allá, serrana*; *Riu, riu, chiu*; *Rodrigo Martínez*; *Si de vos, mi bien, me aparto*; *Soy serranica*; *Verbum caro factum est.*

Discoteca A.P.G.

Procedencia de las composiciones contenidas: *Cancionero musical de Palacio, Cancionero de Upsala.* J. Vázquez: *Recopilación de sonetos y Villancicos. Cancionero musical de la Casa de Medinaceli.* F. Guerrero: *Canciones y villanescas espirituales.*

En la carpeta que contiene el disco encontramos una cuidada información sobre las características de las composiciones seleccionadas, autores y fuentes, debida a la pluma de Antonio Alatorre.

ANTONIO PÉREZ GÓMEZ

1. La continua aparición de nuevas grabaciones, y la imposibilidad de ir haciendo suplementos en cada ocasión, nos obligó a dejar cerrado este trabajo en otoño de 1958. Sin embargo la destacada dignificación de la que, desde México, acabamos de recibir aconseja alterar, en su honor, dicha norma. El extraordinario acierto en la selección de textos, en su interpretación artística, en la ejecución de la toma de sonido y prensado del disco, el tratarse de una labor de artistas no profesionales, y el haber sido dirigido el trabajo por Antonio y Margit Alatorre a quienes tantas páginas bellas debemos sobre nuestra poesía lírica popular, secundados brillantemente por familiares que han asimilado la devoción de sus directores por nuestro tesoro musical, son un cúmulo de afortunadas circunstancias que merece destacarse. Todo ello ha culminado en ese disco microsurco de treinta centímetros a 33 1/4 r. p. m. que describimos en el n.º 94.

INSTRUMENTOS MUSICALES EN LA CERÁMICA IBÉRICA DE LIRIA

No quisiera que faltara la voz de los arqueólogos españoles en esta merecida corona de estudios que se dedica al admirado Monseñor Higinio Anglés. No pudiendo por mi ignorancia musical ofrendarle un trabajo de su especialidad, no puedo hacer otra cosa que reunir aquí mis comentarios sobre las cerámicas que aparecieron en las excavaciones de Edeta (Liria), que durante algunos años dirigí, mostrándonos, en el ingenuo dibujo de aquellos artistas, diversos instrumentos musicales.

La ciudad de Edeta era la capital de la tribu de los edetanos. Se ha supuesto que pudo ser Lauro, lugar de grandes batallas y asedio en tiempo de Sertorio, y acaso destruida entonces. Se hallaba en el Cerro de San Miguel, junto a la actual Liria, en la provincia de Valencia.

Desde 1933 trabajamos en su estudio, y fueron especialmente fructíferas las campañas de 1934, 1935, 1936 y 1940. Grandes cantidades de cerámica fueron recogidas, y entre ella abundaban fragmentos decorados con motivos de gran riqueza, incluso animales y humanos, formando escenas, en las que vemos aspectos de la vida diaria de aquellas tribus, acrecido su valor por las inscripciones en escritura ibérica que acompañan buen número de vasijas. La ciudad parece que vivió desde el siglo V al I a. de J. C., siendo la cerámica ricamente decorada de los siglos III a I a. de J. C. probablemente.

Entre las escenas, las hay de caza, guerra, domésticas, sacrificios y danza. En las escenas de danza aparecen los instrumentos musicales.

Éstos son, hasta ahora, en número de seis, que salen de la boca de sendos ejecutantes o músicos, de la siguiente manera.

En el famoso «sombrero de copa», con la danza en rueda de hombres y mujeres que yo he calificado de protosardana (fig. 1), aparecen delante de los danzarines un hombre y una mujer como músicos. La mujer toca

una doble flauta, en la que la flauta superior es más larga, gruesa y de boca más ancha que la inferior. El músico varón toca una flauta sencilla, que por su grosor parece que había de terminar también en una boca ancha. Otra vasija en que se ven unos hombres y mujeres danzando cogidos de la mano ha perdido la parte que contenía los músicos.

Fig. 1. — Desarrollo del vaso de Livia con la escena de danza.

En la panza de un oinochoe, de decoración bastante tosca, se representa una especie de danza guerrera con infantes y jinetes y con una pareja de músicos. La mujer toca una doble flauta (fig. 2, 5), y el varón, un raro instrumento formado por un tubo largo y curvado, que termina en una ancha boca en embudo (fig. 2, 1).

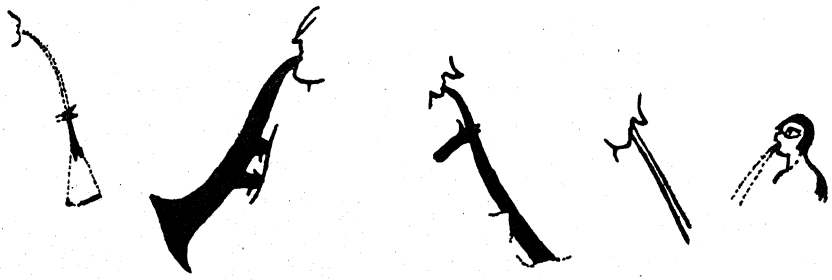


Fig. 2. — Instrumentos musicales en vasos de Liria
(de la obra de Ballester-Fletcher, Pla-Alcácer, *La cerámica ibérica de Liria*).

Otra gran vasija muestra otra escena de danza guerrera mucho más rica y barroca que la anterior; en ella, dos guerreros a pie luchan mientras a un lado una dama, ataviada con larga túnica y alta mantilla, toca una doble flauta de tubos iguales (fig. 2, 4), y al otro lado, un hombre está tocando una larga trompa o tuba que casi alcanza sus pies (fig. 2, 2).

Otra trompa o tuba, que sería parecida a la anterior, aunque está incompleta (fig. 2, 3), aparece tocada por un hombre en un fragmento de una vasija en forma de copa, de pie bajo, de gran tamaño.

No hemos sabido ver representaciones de otros instrumentos musicales, pues es muy dudoso que sea una especie de carraca lo que maneja un hombre en el vaso de la escena de toreo. Sin duda usarían tambores y otros instrumentos de percusión por lo menos.

No es mucho lo que con ello hemos averiguado, pero estamos convencidos de que esto no es sino el comienzo de lo que con el tiempo será una colección riquísima que probará que nuestros abuelos iberos de la costa mediterránea tenían ya el sentido musical que caracteriza a los modernos levantinos.

LUIS PERICOT

DUE SONETTI MUSICALI DEL SECOLO XIV

Il codice 7.1.32 della Biblioteca Capitolare di Siviglia, manoscritto italiano del sec. XIV proveniente dalla raccolta colombina, contiene due sonetti di Nicolò de Rossi (o del Rosso) «doctore de leçe», che presentano qualche interesse per la storia della musica italiana durante un periodo piuttosto oscuro, il primo terzo del sec. XIV. Non molto si sa del loro autore, se non che, nato a Treviso verso il 1285-90, studiò diritto a Bologna conseguendo la laurea nel 1317, fu eletto il 2 agosto 1318 (con 168 voti contro 95 dati ad un poeta più genuino, Cino da Pistoia) ad insegnare legge nello studio di Treviso «ad lecturam extraordinariam post nonam», coprì uffici e compì ambascerie per la sua città, morì a Venezia non prima del 1348.[1] Quattro sue canzoni e 75 sonetti erano già noti attraverso una silloge della Biblioteca Vaticana (Barber, lat. 3953) che si ritiene messa insieme da lui o per lui.[2] Molto più ampia è la sua opera poetica quale appare nel codice colombino, recentemente esaminato e descritto;[3] ma anche così ampliata non altera sostanzialmente l'immagine del de Rossi come quella di un poeta che poco indulse alla musica. Anche con le generose aggiunte del codice colombino (al quale mancano una quindicina dei componimenti della raccolta vaticana) la sua opera poetica resta composta esclusivamente di canzoni e di sonetti. Le prime, non più di una mezza dozzina, inclinano a sensi filoso-

1. A. MARCHESAN, *L'Università di Treviso nei secoli XIII e XIV* (Treviso 1892), cap. II; G. LEGA, prefazione a *Il Canzoniere Vaticano Barberino Lat. 3953* (Bologna 1905); A. F. MASSERA, *Sonetti burleschi e realistici dei primi due secoli* (Bari 1920), vol. II, 103.

2. Cfr. G. LEGA, *op. cit.*, I, 75, sonetti furono anche pubblicati da A. F. MASSERA, *op. cit.*, I, 197-234.

3. J. SCUDIERI RUGGIERI, *Di Nicolò de' Rossi e di un suo canzoniere*, in «Cultura neolatina», XV (1955), 35-107.

fici per i quali allo stesso Nicolò parve talora opportuno un lungo e tedioso commento, o trattano argomenti politici in pro dei guelfi e contro i ghibellini; nell'un caso e nell'altro sono fra quelle che la natura del loro contenuto contribuì a distaccare dalla musica. In numero di oltre trecento i sonetti, anche se non appartenessero ad un genere nel quale il divorzio dalla musica si era già compiuto da gran tempo, sono o stilisticamente prosaici quelli di carattere epistolare, polemico o politico, o di tono troppo pungentemente personale quelli lirici, per accordarsi alla suffusa *dulcedo* della musica del tempo.

Il de Rossi, dunque, benchè ammiratore e imitatore degli stilnovisti, non partecipò dell'interesse che questi mostrarono per la ballata appunto perchè la più adatta fra le forme metriche del tempo al lirismo musicale; nè seguì Francesco da Barberino e Antonio da Tempo, due letterati con i quali ebbe affinità di temperamento e forse anche contatti personali, nell' interesse per quei madrigali che, allora fra le forme «qui de novo emergunt», dovevano nel corso di qualche decennio diventare la forma tipica della polifonia italiana.[4] L'impressione di scarso interesse alla musica non è cancellata nemmeno dai due sonetti suaccennati, nei quali non la musica è celebrata ma un tal Checolino, egli sì descritto come cantore e compositore sopratutto di ballate. Nel primo di essi il poeta, con l'usato pretesto di una visione, non trova di meglio che allineare in verso e in rima una filza di nomi con qualche termine tecnico:

(f. 62r) Io vidi Ombre e vuy al parangone
provarsi di cantar meglo e plù bello:
ço fu Casella, el guerço e Quintinello,
Mino, Lippo, Segna lor compagnone,

el buon Scochetto, Çovanni e Nerrone,
Parlantino, Bertuci' e Çecharello,
Marchetto e Confortino, Agnol cum ello,
Blasio, Floran, Petro mastro, Garçone.

4. F. da Barberino, esule da Firenze a Venezia e a Padova, fu anche a Treviso prima del 1314 e suggerì il tema per gli affreschi della sala del palazzo arcivescovile «ad discum ubi ius redditur» (*Documenti d'Amore*, III (Roma 1924), 287, citato da J. SCUDIERI RUGGIERI, *op. cit.*, 44). Con Padova e Treviso accomunate nella lotta contro Cane della Scala i contatti col padovano A. da Tempo, «iudex» come Nicolò, devono essere stati facili. Nicolò predilige artifici poetici analoghi a quelli descritti nel trattato del da Tempo. E' degno di nota che anche il ms. Barber. lat. 3953 riunisce esclusivamente canzoni e sonetti di una quarantina di poeti di tutte le tendenze dalla scuola siciliana allo stil nuovo.

Sopra costoro venne Checolino
plen d'aire nuovo a tempo et a mesura,
lo cui sono par celeste e devino.

Alor tutti il clamòno: «Anima pura,
chi non cognobbe la tua melodia,
non sa ni seppe che dolçeçça sia».[5]

Cioè porta così una lista di una ventina di musicisti, in parte viventi al tempo in cui il sonetto fu composto,[6] in parte già scomparsi e dunque «ombre». Fra queste ultime possiamo con certezza porre Casella, consacrato alla fama dall'episodio dell'incontro con Dante nel canto II del «Purgatorio», dal quale si ricava che era morto poco prima del Giubileo del 1300;[7] e «Garçone», se in lui si voglia scorgere quel Garzo dell'Incisa, autore e manipolatore di testi e musiche di laudi, a sua volta probabilmente tutt'uno con l'avo del Petrarca «Garzus de Ancisa notarius» già morto nel 1281.[8] Casella, come attesta l'episodio del «Purgatorio», aveva musicato la canzone di Dante *Amor che nella mente mi ragiona* (Convivio, III); il suo nome inoltre si trova accoppiato a quello del poeta pistoiese Lemmo Orlandi (c. 1260-c. 1294) nel codice Vaticano 3214 (c. 149), dove l'intestazione «Lemmo da Pistoia. Et Casella diede il suono» precede la strofe di canzone *Lontana dimoranza*.[9] L'ipotesi che Garzo fosse anche musicista, avanzata dal Liuzzi,[10] trova buona conferma nel nostro sonetto.

Non si conoscono le date di morte di Lippo e di Scochetto, entrambi

5. Riproduco esattamente la lezione data da J. SCUDIERI RUGGIERI, *art. cit.*, 44, n. 33, introducendovi soltanto due minime varianti: una virgolo dopo *Casella* (v. 3) e un apostrofo, indicante l'elisione della finale *o*, dopo *Bertuci* (v. 6).

6. Mi pare che il v. 1 debba interpretarsi: *Io vidi ombre e vivi*, non bello, ma che fa senso nel contesto generale e giustifica e determina il «parangone».

7. Dante immagina di incontrare Casella in un gruppo di ombre appena sbarcate dal «vasello snelletto e leggiero» sul quale un angelo le ha pilotate dalla foce del Tevere all' isola del Purgatorio; Casella spiega (*Purgatorio*, II, vv. 94-105) che il transito, per il quale più di una volta era stato giudicato non maturo, gli era stato accordato per le indulgenze giubilari decretate da papa Bonifazio VIII a partire dal giorno di Natale del 1299.

8. Documento di quell' anno (Firenze, Arch. di Stato, *Ancisa, Spogli BB. 463*) relativo a «Ser Parenzus not. fil. q. Garzi de Ancisa not.». Su Garzo poeta e musicista v. F. LIUZZI, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, I (Roma 1935), 127-138, 169-170, dove tutta la letteratura sull' argomento è indicata e discussa. Circa la probabilità dell' inclusione del nome di Garzo nel nostro sonetto va ricordato che Treviso fu sede di notevole attività laudistica, che poeti e testi poetici toscani vi furono largamente conosciuti e che la silloge barberiniana testimonia della simpatia di Nicolò de Rossi per poeti anche più antichi di Garzo.

9. G ZACCAGNINI, *I rimatori pistoiesi dei secoli XIII e XIV* (Pistoia 1907), 66.

10. Cfr. n. 8.

come Casella associati al nome di Dante. E'più facile tuttavia che fossero fra le «ombre» che fra i «vivi». A un «Lippo amico» — forse Lippo Pasci de Bardi, fiorentino — l'Alighieri inviò uno dei suoi saggi poetici giovanili, la strofe di canzone *Lo mio servente core,* accompagnandola con un sonetto doppio che gli chiede «che la rivesta» (ciò che nel linguaggio poetico del tempo equivaleva a «dare il suono»)

> sì che sia cognosciuda
> e possa andar là'vunque è disiosa.[11]

Scochetto è menzionato come autore della musica di una notissima ballata dantesca, pure giovanile ma meno immatura, *Deh, Violetta, che in ombra d'Amore* ;[12] ed è possibile che fosse anche poeta perchè gli è attribuita una ballata. Un caso analogo si verifica per Albertuccio dalla Viola, che potrebbe essere il «Bertucio» del sonetto di Nicolò : una ballata, *D'un'amorosa voglia,* è preceduta nel ms. Firenze, Biblioteca Nazionale. Palat. 418 dall'intestazione «Riccucio de Florença. Albertucio dalauiola», nel qual caso Albertuccio sembra essere indicato come autore della musica ; ma lo stesso codice ha anche una ballata, *La dolce innamoranҫa,* sotto il suo solo nome.[13] La prima di queste due ballate dovette essere in gran voga a Bologna verso il 1286 perchè si trova inserita quattro o cinque volte, secondo il ben noto costume dei notai bolognesi, nei Memoriali del comune di quell'anno.[14]

11. Fra le varie edizioni recenti cito da D. Alighieri, *Rime,* ed. da G. CONTINI, (Torino 1939), dove il sonetto è il n. 5, la canzone il n. 6 (pp. 32 e 34). I due componimenti sono stati anche attribuiti a Dante da Maiano e una decisione fra i due omonimi non è facile finchè per avventura non si trovi un documento conclusivo ; anche dandoli al maggior Dante, Contini riconosce nei due testi tecnica e stile guittoneggianti e li attribuisce ad un periodo estremamente giovanile, suggerendo che possano essere stati inviati a Lippo verso il 1287 da Bologna. Il nome di Lippo Pasci de Bardi è in testa ad alcuni sonetti del ms. Vaticano 3214 e della raccolta Bertoliniana (Acc. della Crusca, Firenze).

12. *Rime,* ed. cit., p. 46. Si leggeva nel sec. XVIII in un ms. allora in mano di G. B. Boccolini di Foligno, ora disperso, con l'intestazione «Parole di Dante. Suono di Scochetto» ; cfr. G. M. Grescimbeni, *Istoria della Volgar Poesia,* V (Venezia 1730), 220-21, che riporta, pure dallo stesso ms., la ballata *Deh, non celate agli occhi* come di Scochetto. Dal testo non molto esplicito di Crescimbeni si può dubitare che il ms. avesse «Suono di Scochetto», espressione ambigua perchè «suono» può significare una canzone distesa (*sonus maior*) o una ballata, ma nello stesso ms. è usato per indicare la sola musica. E' dunque incerto, se non impossibile, che Scochetto fosse anche poeta.

13. Cfr. A. BARTOLI, T. CASINI, *Il Canzoniere Palatino 418 etc.,* pubbl. in varie riprese in «Il Propugnatore», dal vol. XIV, 1 (1881), al vol. I, Nuova Serie (1888) ; i due testi in vol. N. S., I, 1 (1881), 416, e vol. XVIII, 2 (1885), 444.

14. F. PELLEGRINI, *Rime antiche dei secoli XIII e XIV,* in «Il Propugnatore», N. S., III, 2 (1890), 113 e ss.

Abbiamo così un primo gruppo di nomi abbastanza sicuramente identificabili, per i quali il sonetto di Nicolò puramente conferma la qualifica già nota o intuibile di musicisti. Che esso sia formato unicamente di toscani mostra che alla preminenza della poesia toscana (la cui influenza già era fortemente affermata a Bologna, dove Nicolò studiò, e nella sua Treviso, e in tutto il Veneto) corrispondeva la qualità della musica che ad essa si associava. E il fatto che nel gruppo prevalgano le «ombre» fa parte della manifesta predilezione di Nicolò per forme, e stili, e nomi già consacrati nel secolo precedente.[15] Meno sicuro sarà il procedere da qui in poi ; per la maggior parte degli altri nomi indicati da Nicolò siamo costretti a rivolgerci a tentoni verso personaggi mai finora conosciuti come musicisti, e a cercarli nella sfera delle più immediate conoscenze e relazioni di Nicolò. A tal fine gioverà anche tentare di determinare l'epoca in cui il sonetto fu scritto, insieme all'altro pure in lode di Checolino che qui conviene riferire :

(f. 64v) En la citade del senno, Bologna,
vidi notari quig da Mançolino,
dig quali vo[l]se Dio far lo plù fino
cantatore che nel mondo si pogna.

Cum sì dolçe nota che poco alogna
da l'ançelico osana ymno devino
per excelentia il clamo[n] Checolino
e la rason di ço convien ch' eo 'spogna.

*Che*rendo Amor perfetta melodia,
*co*gnobbe il suave ayre di costuy,
*li*gosse sego en stretta conpagn[i]a,
no fu ça mai contento plù d' alt[r]uy ;
unde le sue balate e gl' altri canti
ison d'amoroso spir(i)to tutti quanti.[16]

Bologna è chiaramente indicata nel v. 1 come sede dell'attività di Checolino e luogo dove il poeta lo conobbe. Ciò aiuta a determinare la datazione, se non agli anni bolognesi di Nicolò (perchè lo esclude il

15. Un arcaismo di Nicolò è lo schema da lui prediletto per quasi tutti i sonetti (almeno per quelli editi), con la «volta» rimata CDCDEE e quindi non divisilile in due sezioni simmetriche (cfr. più avanti il sonetto *En la cittade del senno*).

16. J. SCUDIERI RUGGIERI, *art. cit.*, 44, n. 33. Anche in questo caso riproduco quasi esattamente la lezione ivi data. Una variante puramente grafica è il dare evidenza all' acrostico dei vv. 9-12 per mezzo di un diverso carattere anzicchè con la ripetizione delle sillabe come è nel ms. ; una variante di interpretazione è al v. 7 *clamo*[*n*] anzicché *clamò*.

«vidi» del v. 2), agli anni immediatamente seguenti il 1317, nei quali il ricordo della vita e delle amicizie del periodo studentesco era ancor fresco, non oltre il 1325-30. Ma, se è probabile che le esperienze bolognesi suggerissero una buona parte dei nomi destinati a far corona a quello di Checolino, non è da escludere nemmeno che vi concorresse la sfera delle quotidiane relazioni del poeta a Treviso e delle sue amicizie e conoscenze in altre città del Veneto.

Un buon suggerimento viene dal nome (o non piuttosto soprannome?) di Parlantino, così caratteristico da non consentire esitazioni a identificarlo con Parlantino da Firenze; del quale abbiamo un unico, notevole, sonetto politico ispirato alla venuta in Italia di Enrico VII nel 1310, che si conserva soltanto nella raccolta, ordinata da Nicolò, del codice Barber. lat. 3953.[17] Se confortati da questo esempio e da quelli di Scochetto ed Albertuccio, anch'essi poeti e musicisti, ci volgiamo ai poeti rappresentati nel codice barberiniano, troviamo che «el guerço» del primo sonetto di Nicolò potrebbe essere Guerzo, o Guercio da Montesanto, probabilmente di Treviso e certamente noto a Nicolò che ne incluse o ne fece includere nella raccolta due sonetti di intonazione pessimistica.[18] Li precede immediatamente nel ms. un altro sonetto che potrebbe porgere adito ad una seconda, benchè meno probabile, identificazione per «Bertucio»: esso è dato dal codice ad Albertino Cirugico, e da documenti trevisani risulta che un «Magister Albertinus de Papigo Cirugico» era nel 1314 fra gli «scriptores ad banchum Maleficiorum», nel 1321 fra i «notarii camere», infine nel 1327 stipendiato come chirurgo per i cittadini poveri.[19] Che fra tante e così svariate attività trovasse posto anche la musica era, come avremo modo di vedere, tutt'altro che impossibile.

Con un componimento poetico di «Maestro Zoanne de Bonandrea» il codice barberiniano pone una candidatura per l'identificazione del «Çovanni» del sonetto. Notaro, grammatico e «dettatore» del comune di Bologna, Giovanni di Bonandrea insegnò grammatica nello studio bolognese dal 1392 al 1321, specialmente ad uso dei notai (i quali come abbiamo visto in Garzo e nei redattori dei Memoriali, non disdegnavano occuparsi di musica). Che si dilettasse di musica, e che la professasse e magari insegnasse non si disdiceva alla riputazione, in genere non

17. G. LEGA, *Il Canz. Vat. Barber. lat. 3953*, già cit., p. 149; A. F. MASSERA, *Sonetti burleschi e realistici*, I, 155.

18. G. LEGA, *op. cit.*, pp. XLII e 150-51; A. F. MASSERA, *op. cit.*, I, 149-51, II, 94.

19. G. LEGA, *op. cit.*, 149; A. MARCHESAN, *L'Università di Treviso*, 123-26.

eccelsa, dei grammatici.[20] E ammettendo che fra i grammatici si possa riconoscere qualcuno dei nostri musicisti, avremo pronta una possibile identificazione anche per «Mino», in quel Mino da Colle (Colle d'Elsa in Toscana) che poetò ed insegnò a S. Miniato e a Bologna e in quest'ultima città fece testamento nel 1287.[21] Ma Mino è nome frequente specialmente fra i toscani; e frequentissimo in ogni regione è Giovanni. Anche a volerci fermare soltanto a Bologna e ai suoi grammatici, subito troviamo: Giovanni Zoppo «repetitor gramatice» processato nel 1290, Giovanni di maestro Tebaldo noto da un documento del 1305, Giovanni della Luna, un tedesco che rimase a Bologna a lungo dopo avervi compiuto i suoi studi, Giovanni del Virgilio, che fu tra il 1319 e il 1321 corrispondente in versi poetici con Dante, e che verso il 1324 fu ospite a Cesena di Rainaldo de Cinzi, nella casa del quale Marchetto da Padova compì il «Pomerium».[22] Ognuno di costoro ha titoli non minori di quelli di Giovanni di Bonandrea per essere riconosciuto come il personaggio del sonetto; ma più di ogni altro, se pur non decisivi, ne ha Giovanni della Luna. Esaminato e ritenuto idoneo a insegnare medicina nel 1298, nel 1305 era tenuto in così alta considerazione che il comune gli assegnava 12 «corbe» di frumento all'anno finchè stesse a Bologna; non fu però d'indole tanto austera da evitare nel 1299 di essere multato insieme ad un collega in «arti» per aver violato il coprifuoco, e di essere ferito nel 1308 da un calzolaio; a quest'ultimo episodio si riferisce un documento[23] nel quale pomposamente è designato come «magister Johannes domini Guillelmi teotonicus de Valegio, dictus alias magister Johannes della Luna, astrologus, professor et doctor in scientiis medicine et in artibus, sive gramatica, dialectica, rethorica, aritmetica, geometria, *musica* et astrologia de motibus, et astrologia de effectibus, sive operibus, que est ipsa phylosofia...»

Disperata impresa è pure tentar di identificare «Çecharello» e lo

20. Cfr. G. ZACCAGNINI, *Giovanni di Bonandrea, dettatore e rimatore,* in «Studi e Memorie per la storia dell' Università di Bologna», IV (1920); id., *La vita dei maestri e degli scolari nello Studio di Bologna nei secoli XIII e XIV* (Genève 1926), cap. IV; G. LEGA, *op. cit.*, 30-31.

21. G. ZACCAGNINI, *Lettere ed orazioni di grammatici,* in «Archivum Romanicum», VII (1923), 517 e ss.; A. F. MASSERA, *op. cit.*, I, 37-38. Mino non esitava a scriver lettere a possibili studenti per attirarli alle sue lezioni.

22. G. ZACCAGNINI, *Vita dei maestri e scolari,* etc., passim. Su Giovanni del Virgilio e Rainaldo de Cinzi v. G. VECCHI, *Su la composizione del Pomerium di Marchetto da Padova...,* in «Quadrivium», I (1956), 151 ss. (specialmente pp. 156-59) e il mio *Marchettus de Padua and the Italian Ars Nova,* in «Musica Disciplina», IX (1955), 57-71.

23. G. ZACCAGNINI, *Giovanni di Bonandrea,* già cit., 167-60 e 200.

stesso «Checolino» al quale tutti gli altri nomi fanno corona. Per il primo si potrebbe pensare a Cecco Angiolieri (c. 1260-1312) largamente rappresentato nel codice barberiniano[24] o a Cecco d'Ascoli (1269-1327) che insegnò astrologia a Bologna fino al 1324.[25] Per il secondo si può ricordare un Ceccolino del quale alcune ballate (non sappiamo quante) erano contenute in un codice ora perduto, e una, *Non spero mai conforto,* fu trascritta e pubblicata nel sec. XVIII.[26] Ceccolo e Ceccolino (da Francesco) furono forme comunissime a Perugia (mentre Ceccarello ha più tosto l'aria di esser toscano); sicchè il Crescimbeni propose per l'autore delle ballate il nome di Ceccolino di messer Penne de Michelotti perugino;[27] ma il nostro musicista è detto «quig da Mançolino», che suona più emiliano che umbro. E chi sarà stato, con un nome anch'esso comunissimo, «Pietro mastro»? Il suo nome ricorre, nello stesso ms. di Siviglia che contiene i sonetti di Nicolò del Rosso, in un sonetto aggiunto da mano diversa e attribuito a «meser lo piovano da Cha Quirino dicto Riçço», del quale sonetto J. Scudieri Ruggieri non dà nulla più del promettente *incipit.*[28]

Omettendo tutti gli altri per i quali nessuna ragionevole ipotesi è possibile, resta da dire ancora di due nomi che per diverse ragioni sono forse i più interessanti della lista: Confortino e Marchetto. Il primo ha dato luogo a parecchie e controverse supposizioni da quando la rilegatura di un codice petrarchesco della Bibl. Casanatense di Roma (ms. 924) rivelò, circa mezzo secolo fa, due strisce di pergamena riproducenti abbozzi e annotazioni del poeta, una di queste ultime contenente il nome di Confortino.[29] La menzione nel nostro sonetto, osserva gius-

24. G. LEGA, *op. cit.*, passim.

25. Accettando tale ipotesi il sonetto sarebbe probabilmente anteriore a tale data, e in ogni caso anteriore all'anno in cui Cecco d'Ascoli fu condannato a morte a Firenze (1327).

26. Edita da G. CARDUCCI, *Cantilene e ballate* (Pisa 1871), 85. Il codice che la conteneva, con altre di Ceccolino, è il ms. di G. B. Boccolini (v. preced. nota 12).

27. *Istoria della Volgar Pœsia,* V (1730), 217.

28. *Art. cit.*, 36-37, n. 8.

29. Un anonimo possessore del sec. XVI rivedè il testo del ms. 924 collazionandolo con gli abbozzi autografi del cod. Vat. Lat. 3196, allora più completo che nello stato attuale. Le due strisce contengono, della stessa mano, una serie di componimenti più o meno imperfetti, evidentemente copiati da pagine ora mancanti del Vat. lat. 3196, e riproducono anche annotazioni aggiunte in vari tempi dal poeta, una delle quali dice: «Hec in ordine retrogrado ad litteram, nisi fallor, ut hic sunt, dictavi anno isto pro Confortino et unum aliud postea, quod non curavi perficere. Ex his autem elegit ... ipse ultimum». Il componimento scelto da Confortino è la ballata *Amor che 'n cielo e 'n gentil core alberghi,* non accolta nel Canzoniere. All' appunto manca la data, ed è stato supposto che la ballata sia anteriore al 1348. Cfr. I. GIORGI, E. SICARDI, *Abbozzi di rime edite e inedite di F. Petrarca,* in

tamente J. Scudieri Ruggieri,[30] stabilisce in modo definitivo che si tratta di un musicista, come era generalmente ma non unanimemente supposto; ma non altrettanto sicura mi pare l'altra sua asserzione che Confortino sia un nome e non, come si riteneva, un soprannome. Molti nell'elenco del sonetto sembrano soprannomi piuttosto che nomi di musicisti: «el guerço», Quintinello, Scochetto, Nerone, Parlantino. Ma anche se Confortino è un soprannome, l'assoluta prevalenza del sesso maschile nel gruppo del sonetto, fa escludere che si tratti del *senhal* per una donna amata dal Petrarca; e la cronologia esclude nettamente l'ipotesi che in esso si celi Francesco di Vannozzo (nato c. 1340) e rende poco probabile che si tratti del figlio di Floriano da Rimini.[31] Floriano stesso potrebbe essere il «Floran» del sonetto di Nicolò. Per «Marchetto» non senza esitazione si pensa al teorico padovano. Benchè le date non vi si oppongano, l'autore del «Lucidarium» o del «Pomerium» (prima del 1324) sembrerebbe qui fuor di posto; non tanto socialmente, chè notari e maestri dello studio gli farebbero buona compagnia, ma perchè alla monodia e ai monodisti si tende ad attribuire un certo dilettantismo che li distingue dalla severità della teoria e della pratica polifonica. Ma, di empirismo si può parlare per i musicisti del tipo giullaresco, come possono essere stati quelli che adottavano soprannomi e specialmente quelli ancora appartenenti al sec. XIII; nei due sonetti di Nicolò, e probabilmente anche in quello del Pievano di ca'Quirino testè menzionato, si ha invece la prova che nel primo terzo del sec. XIV anche fra i monodisti compositori di ballate amorose si parlava già correntemente di notazione e di mensuralismo. Nicolò raffigura Checolino anzitutto in atto di notare («vidi *notari* quig da Mançolino»), cioè di comporre mettendo per iscritto la sua musica; e quando poi descrive il suo canto, questo è «plen d'aire novo a tempo et a mesura» (sonetto 1, v. 10). L'«aire» è di nuovo menzionato nel sonetto 2 (v. 10), e da questa menzione assume un significato inatteso il verso precedente, «cherendo Amor perfetta melodia», che accenna ad una interpretazione simbolica del fatto che per le ballate, mezzo preferito dell'espressione amorosa,

«Bullettino della Società Filologica Romana», VII (1905), 27-46. Ma la stessa ballata si trova ripetuta nel cod. Vat. lat. 3196, anche qui con una annotazione: «1350. decembris. 26. inter meridiem et nonam. Sabato. per Confortinum» (cfr. A. ROMANÒ, *Il codice degli abbozzi di F. Petrarca* (Roma 1955); che verosimilmente contiene la vera data di composizione.

30. *Art. cit.*, 45, n. 33.

31. *Familiares*, XIX, 11, indirizzata a Benintende de Ravegnani. Datata da Milano il 26 maggio [1353], fu affidata a Floriano che si recava a Venezia col figlio pure musicista, del quale non è dato il nome.

era di solito prescritto il «tempus perfectum».[32] D'altra parte che cosa sappiamo di Marchetto da Padova? la sua presenza in casa di un tirannello provinciale che si atteggiava a protettore delle lettere e delle arti lo assimila a quei giullari di rango più elevato, per i quali (benchè poi screditata) fu foggiata l'espressione «uomini di corte» : una categoria nella quale rientrano molti poeti del sec. XIV e — perchè no? — anche polifonisti quali Giovanni da Cascia e Jacopo da Bologna.[33]

Da dove veniva tale diffusione di conoscenze teoriche e tecniche («artistiche» nel linguaggio del tempo, che come «ars nova» designava nuove teorie di ritmo e tecniche di notazione)? Mi ha sempre colpito il fatto che centri di irradiazione dell'Ars nova italiana siano stati Padova, Bologna, Firenze e, in misura minore, Perugia, le sedi di quattro fra le più importanti università italiane. Lo stesso Nicolò de Rossi da dove trae la propria infarinatura di termini tecnici se non da un Checolino conosciuto al tempo degli studi a Bologna? Tuttavia di un insegnamento particolare ed esplicito di musica non vi è traccia nè a Bologna nè altrove.[34] Non a caso tuttavia ho insistito sui nomi di Albertino Cirologo e di Giovanni della Luna, siano o non siano essi i musicisti designati da Nicolò. E'comunemente accettato, o facilmente accettabile, che l'insegnamento della musica sia stato associato e subordinato a quelli, fra di loro strettamente connessi, della matematica, dell'astrologia, della medicina, quest'ultimo per evidenti ragioni pratiche il più diffuso e il più appoggiato e protetto dai reggenti dei comuni e delle università che dai comuni dipendevano ed erano finanziate. Vi è ragione di sospettare che, pur subordinato e sussidiario, l'insegnamento musicale non si limitasse a poche nozioni generali sulla musica «coelestis» e «humana», ma scendesse ad elementi più pratici di notazione, di ritmo, e forse anche di «contrapunctum». Nel meccanismo della mentalità medievale era naturale che la notazione interessasse i notari (specialmente quelli con inclinazioni poetiche) e il ritmo («musica mensuralis») i grammatici; ma è sopratutto fra i medici che troviamo più frequente il possesso di

32. Il trattatello sulle forme musicali profane pubblicato da S. Debenedetti appartiene allo stesso periodo. In esso è prescritto per le ballate da ballare l'«aer ytallicum», per quelle liriche una eventuale mescolanza di «aer ytallicum» e «gallicum». I documenti pratici mostrano che si alludeva al possibile alternarsi di «tempus perfectum minoris prolationis» e «tempus imperfectum maioris prolationis» uguali («aequipollentes») nel valore complessivo. S. DEBENEDETTI, *Il Sollazzo* (Torino 1922), 182-183.

33. Cfr. l'articolo *Marchettus de Padua and the Italian Ars nova*, citato alla preced. nota 22.

34. G. ZACCAGNINI, *La vita dei maestri e degli scolari*, trova soltanto sparute notizie relative ad insegnanti privati di strumenti.

più vaste conoscenze di tecnica musicale. Di argomento medico, e forse composto da un medico se pur trattato scherzosamente, è il più antico esempio noto di polifonia profana italiana: «notata sub duplici cantu sequentia diei competens medicine» (ms. Vatic. lat. 2854) che Bonaiuto del Casentino inviò ad Accursino, medico di papa Bonifazio VIII (1294-1303), insieme ad un «Ymnus cum simplici cantu pro die minutionis» pure in notazione mensurale.[35] Il medico Dino da Olena, probabilmente allievo del celebre Dino del Garbo (m. 1327) e collega del figlio di lui Tommaso nello Studio fiorentino, invitato a cena dal gonfaloniere di giustizia si attirò da un commensale la seguente replica irosa: «... un poltroniere venuto in tal magione, *e'tiensi esser gran maestro di musica,* e le sue parlanze son più da rubaldi che votano li giardini che da quelli che debbono dare esempli e dottrina... !»[36] La tradizione si continuava anche nel sec. XV, per es. con Giorgio Anselmi, figlio e nipote di medici, egli stesso «artium medicinaeque ac astrologiae consummatissimus», e docente a Parma e a Bologna (1448-49), il quale ci ha lasciato dei «Dialogi de harmonia» (1434), nei quali la seconda e terza parte trattano rispettivamente della «harmonia instrumentalis» e «harmonia cantabilis».[37] E se torniamo indietro alla fine del sec. XIV, chi sono gli ospiti d'onore in un convito di Coluccio Salutati descritto nel «Paradiso degli Alberti»? gli insegnanti dello Studio: Luigi Marsilli, teologo; Grazia Castellani, teologo e matematico; ma sopratutto Marsilio di Santa Sofia, famosissimo medico, e Biagio Pelacani, che insegnò in varie università filosofia naturale e fu maestro di Giorgio Anselmi. Ad essi viene associato come pari Francesco degli Organi, che noi conosciamo come compositore, ma che dai contemporanei era lodato anche come dotto in filosofia e in astrologia.[38]

Il nome di Landino invita a porre termine a questo scritto con la citazione, a guisa di appendice, di un terzo brano poetico che lo riguarda e che contiene anche un accenno non privo di interesse a Marchetto da Padova. Si tratta ancora una volta di una visione — una prolissa visione inserita in un ancor più prolisso poema che Jacopo Pecora da Montepulciano scrisse in carcere nell'ultimo decennio del sec. XIV. Al termine

35. JOH. WOLF, *Bonaiutus de Casentino, ein Dichter-Komponist um 1300,* in «Acta Musicologica», IX (1937), 1-5.

36. F. SACCHETTI, *Trecentonovelle,* n. XXVII.

37. Vedi J. HANDSCHIN, *Anselmi, Giorgio,* in *MGG,* I, e G. MASSERA, *Un musico parmense: Anselmi Giorgio senior,* estratto da «Aurea Parma», XXIX (1955), fasc. IV. La notizia data da quest' ultimo dell' insegnamento a Bologna obbliga a posporre la data di morte indicata da Handschin.

38. *Il Paradiso degli Alberti* ed. da A. WESSELOFSKY, I (Bologna 1867), passim.

di un elenco di «ombre» di illustri fiorentini sono descritte tre «segge» che attendono tre non meno illustri, ma non ancor defunti cittadini della città del Fiore: Coluccio Salutati, Giovanni Villani e Francesco degli Organi; ed ecco il brano che si riferisce alla terza «seggia»:[39]

La terza, il cui veder considerai,
tutt' è d' avorio, e 'n essa si vedieno
stormenti e libri con solfati lai.

Gli occhi tuoi in costei veder potieno
d'intorno star Boezio figurato,
Tubalcain, Francon, ch' ebbono appieno

di musical oprar il ponderato;
Pitagora si scerne e 'l grande Orfeo,
Giovan Marchetto padovano ornato.

Vota era ancor, ma chi presso si feo,
giocondo lesse in quel parvo volume
quanto in chiaro parlar dir si poteo.

Dicea: Qui siederà la fonte e 'l fiume,
quel Francesco degli Organi, che vede
con mente più che con corporal lume.

Questi è quel dolce vaso, il qual possiede
soave verso pien d' ogni armonia;
questi è colui al qual natura diede

arte perfetta e ogni melodia.
Cosa mirabil! ch' al suo vago sono
il cor si leva e tutt' al ciel s' india.

NINO PIRROTTA

39. JACOPO DA MONTEPULCIANO, *Fimerodia*, in *Poesie di mille autori intorno a Dante* ed. da C. DEL BALZO, vol. III (Roma 1891), 5-208. Il passo citado è a p. 73-74.

EXCERPTA COLOMBINIANA: ITEMS OF MUSICAL INTEREST IN FERNANDO COLON'S «REGESTRUM»

The old catalogues extant at the Biblioteca Colombina of Seville, compiled in part by Fernando Colón, the first owner of the collection, himself, have been known and valued as a mine of information on bibliographical matters relating to the 15th and early 16th centuries. Unfortunately only fragments of these inventories survive. On Fernando Colón's original plans for a comprehensive catalogue of his collection and the parts that survive today we are best informed through the writings of Henry Harrisse, who devoted an entire chapter (pp. 165-172) and 181-183) of his *Fernand Colomb, sa vie, ses œuvres* (Paris 1872) to the discussion of these matters. From a preserved memorandum submitted by Colón to Charles V of Spain and reproduced in full by Harrisse it appears that Colón had in mind compiling various sets of inventories organized from different points of view: by authors' names in alphabetical order, by subjects, résumés, etc. Harrisse also gives us detailed information on the fragments of the original inventories of the Fernandina that are said to be still existing in their old place. In the main, these volumes fall into two categories, called *Registers* and *Abecedaria.*[1] The most important among these volumes is a catalogue inscribed «Regestrum» and written in the main by Colón himself. It is cited by Harrisse as «Registrum B». The listing in this catalogue comprises Nos. 1 to 4231, and the same numbers reappear on the versos of the last folios in the respective books, accompanied by the rubric «Está Registrado». This *Regestrum,* as Harrisse tells us, is the only catalogue to contain old current numbering that refers to volumes which may still be con-

1. Harrisse mentioned in 1872 three volumes of *Registers* and four *Abecedaria* divided into seven volumes. It is unknown to me whether all these volumes are still in existence; but it appears from Harrisse's own description that the volumes greatly varied among themselves with respect to their importance and value.

sulted at the Colombina.[2] For items with numbers higher than 4231 there exists no comparable old catalogue whose numbers correspond in current order to those found in the books themselves. The *Regestrum* was evidently the catalogue that Colón wished to develop into a complete and definitive inventory of his collection. The catalogue is written in an odd mixture of Latin, Spanish and Italian. The books are described in it with a profusion of bibliographical detail, in a tiny hand which, because of the frequent use of abbreviations, is often difficult to read. An excellent facsimile reproduction of this precious catalogue was published in New York in 1905 by Archer M. Huntington. It is this facsimile that has made the compiling of the following list possible.

As for the *Abecedaria,* they are succinct indexes organized in alphabetical order according to authors' names or text incipits. They do not contain detailed descriptions comparable to those that may be found in the *Regestrum.* However, the *Abecedaria* refer to books assigned by Colón numbers higher than 4231 and consequently not listed in the *Regestrum.* This fact alone makes the *Abecedaria* an indispensable tool for anyone who wishes to form an adequate and comprehensive idea of Fernando Colón's book collection.

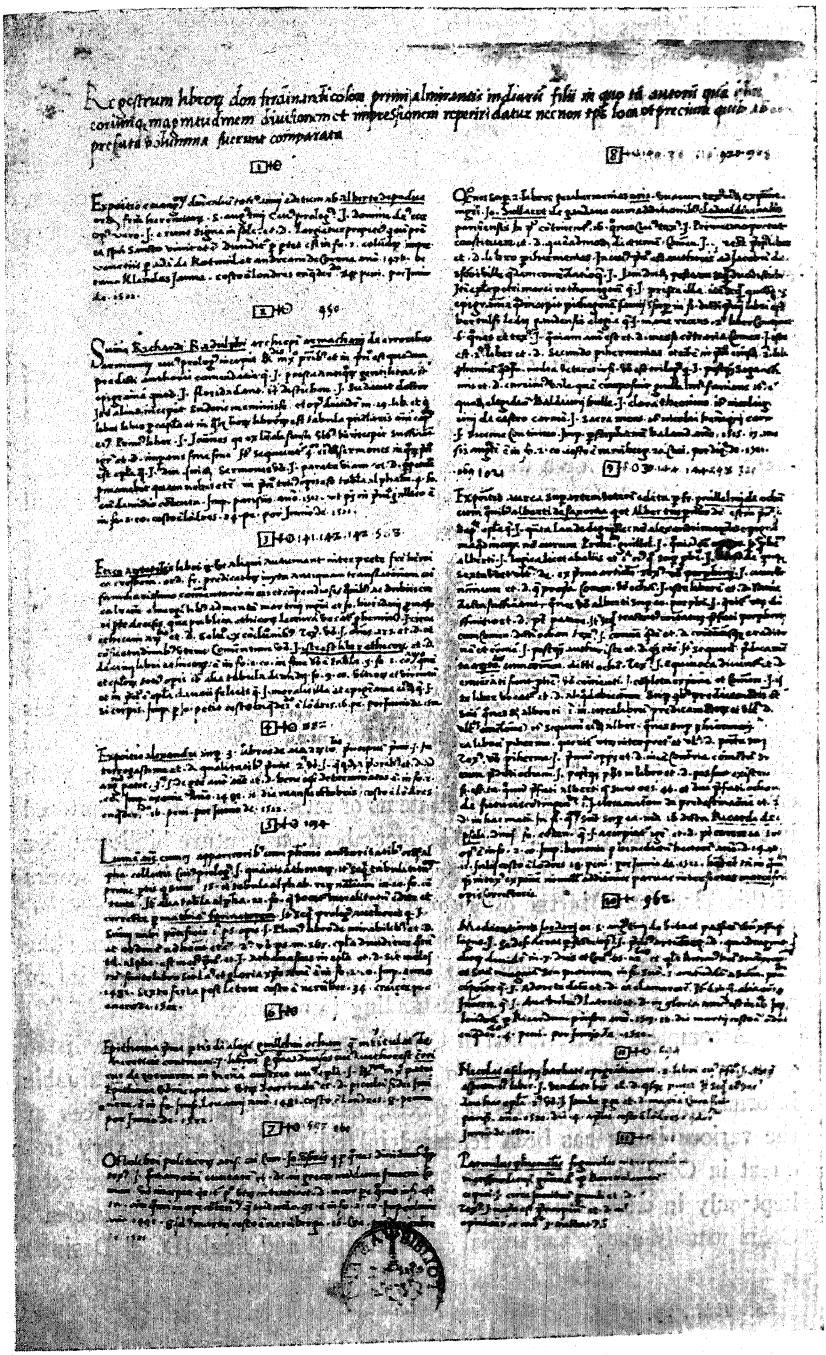
The importance of the old holdings of the Colombina for the history of music has been pointed out by J. B. Trend, and especially by Knud Jeppesen, in articles published, respectively, in 1926 and 1929, in the «Zeitschrift für Musikwissenschaft».[3] Jeppesen gave in his article information on editions by Ottaviano Petrucci unique copies of which have survived in the Seville library. Almost all of these editions carry in the old catalogues numbers higher than 4231 and are therefore absent from the *Regestrum.* In more recent publications[4] Jeppesen has extracted from the original inventories of the Colombina much additional information. In an important article published in 1947 in Volume II of the «Anuario musical»,[5] Mons. Anglés passed in review the present-day

2. The title of the volume reads: «Regestrum librorum don ferdinandi colon primi almirantis indiarum filii in quo tam autorum quam libr[orum] eorumque magnitudinem divisionem et impressionem reperiri datur nec non tempus loca et precium quibus ab eo prefata volumina fuerunt comparata». See the reproduction of the first page accompanying the present article.

3. J. B. TREND, *Musikschätze auf spanischen Bibliotheken,* in *Z.f.Mw.,* VIII, 503; K. JEPPESEN, *Die neuentdeckten Bücher der Lauden des Ottaviano dei Petrucci,* etc., in *Z.f.Mw.,* XII, 73 ff.

4. For example in his review of C. Sartori's Petrucci bibliography («Acta Musicologica», XX (1948), 78 ff.).

5. *La música conservada en la Biblioteca Colombina y en la Catedral de Sevilla,* pp. 3-39.



First page of the «Regestrum» of F. Colón.

musical holdings of the Colombina and in this connection also gave the titles and some information on the contents of 21 items which are listed in the *Regestrum* but are no longer found in Seville.[6] This list was characterized by Anglés himself as only a «pequeña muestra» of the many precious works that the Colombina once owned but that later were lost, and he concluded his review of the musical holdings of the Colombina with the following statement (p. 30) : «Sería un trabajo muy meritorio el que alguien se emprendiera la magna tarea de entresacar sistemáticamente del *Regestrum* y del *ABCdarium* todas las obras que se refieren a música, sea práctica, sea especulativa».

The purpose of the present article is precisely to make a beginning on such a systematic compilation of items of musical interest drawn from the original catalogues of Colón's library. Once they are completed, these excerpts will be a welcome supplement to Mons. Anglés's list of musical works that still survive at the Seville library in that they will show what the collection contained in this field at Colón's own time.

Let us repeat that the following list does by no means contain all items of musical interest owned by Fernando Colón. It includes only those items that are found catalogued in the *Regestrum* (comprising Nos. 1 to 4231). Since this, as has been said, is the inventory that Colón intended to develop into the definitive catalogue of his library, and since it is the only one that contains detailed bibliographical annotations on the books listed, it has seemed logical to begin with extracting and putting together all items of musical interest encountered in this particular volume. It will be incumbent on a future bibliographer to complete what has been started here by preparing a list of works of this kind found in the other original catalogues of the Fernandina. When once this is done, it will be possible to evaluate at a glance the place that music, in comparison to other disciplines, occupied in an early 16th-century library of outstanding importance.

A complete transcription of Colón's annotations on the items listed was not practicable on account of space limitations. However, valuable information such as entries of places, dates, and purchase prices of the various items has been rendered in full. Abbreviations, very frequent in Colón's writing, have been mostly resolved ; they have been kept only in exceptional cases where their meaning is perfectly clear. Colón usually quotes the initial (I. = Incipit) and final (D. = Desinit)

6. *Ibid.*, pp. 26-30.

words with which a book, or the section of a book, opens or closes. These quotations have often been left out to economize with space but kept when there were good reasons for reproducing such passages.

The term «items of musical interest» has been applied in the following list in the broadest sense so as to include not only works of practical music and musico-theoreticad writings but also works of poetry belonging to the literature of the *frottola* and *lauda,* so much in vogue at the turn of the 15th century. An important percentage of such poetic productions was intended to be set to music and was actually set to music, improvised or otherwise. In consequence, such poems are definitely «of musical interest».

An attempt has been made to ascertain which items in the following list are still in existence among the present-day holdings of the Colombina. The complete modern catalogue of printed books in the Seville library, published in seven volumes,[7] has been very helpful in this respect. Since this catalogue is supposed to contain a list of all printed books owned at present by the Colombina, the fact that a printed volume whose title appears in the *Regestrum* is missing from the modern catalogue is in itself proof of the absence of the volume from the shelves of the Seville library. An old volume whose survival is attested by its inclusion in the modern catalogue has been marked in the following list by a *plus* sign preceding its current *Regestrum* number and supplemented by the volume and page number of its appearance in the Arbolí catalogue ; the fact that a volume is now missing has been indicated by a *zero* sign placed in front of its *Regestrum* number. There exists to my knowledge no printed catalogue of manuscripts in the Colombina ; the question whether a manuscript is still in existence or has disappeared from the shelves cannot therefore be readily answered in all cases from available bibliographical sources. The fact that a volume falls intc the manuscript category and is accordingly not listed in the Arbolí catalogue has been indicated by the symbol «MS» placed in front of its *Regestrum* number.

As has been said before, the contents of the *Regestrum* have reference only to items No. 1 to 4231 in the original library of Fernando Colón. Since the volumes listed in the *Abecedaria* reach a considerably higher number —Harrisse speaks of a total of 15,370 volumes, an

7. *Biblioteca Colombina. Catálogo de sus libros impresos...* bajo la inmediata dirección de ... D. SERVANDO ARBOLÍ Y FARAUDO [and others], ... I-VII (Sevilla-Madrid 1888-1948 ; vols. I-VI : Sevilla ; vol. VII : Madrid).

estimate based on the text of a document by which Colón's nephew, Luis Colón, was notified of his inheritance after the death of his uncle —, it would be futile to attempt an evaluation of the place that music occupied in the Fernandina on the basis of listings in the *Regestrum* alone. What can be profitably done, however, is to point to certain groups of works that emerge from Colón's autograph catalogue in a particularly conspicuous manner. Among such groups the following may be mentioned :

1. Printed treatises on music by north European humanist writers, predominantly German, of the late 15th and early 16th centuries : Tritonius, Cochlaeus, Simon de Quercu, Torrentinus, Virdung, Luscinius, Aventinus (Nic. Faber), Tzwyvel, Koswick, Ornitoparchus, Bogentantz, Glareanus, Conradus of Zabern, Spechtshart, Burchard, Nic Wollick. All of these works, with the exception of the Wollick, were acquired by Colón in Nuremberg at the end of 1521 or in one of the Rhine cities at the beginning of 1522 ; the Wollick treatise was bought at Seville (?) in 1511. Ten of the sixteen treatises are still in existence. To this group may be added the copy of the Arnt von Aich song-book formerly in Colón's possession and acquired by him at Frankfurt in January 1522.

2. Printed treatises on music and editions of ancient theorists by Italian writers of the late 15th and early 16th centuries : Bonaventura de Brixia, Marco Antonio Balbi, Gafori, Spataro, Antonio Rosso (or Rossi), Plutarch, Martianus Capella, Boetius. Acquired from 1512 to 1515, mostly in Rome.

3. Editions of practical music by Ottaviano Petrucci (*Intabulatura de lauto,* Lib. 1, 2, 3, 4 ; *Tenori e contrabassi intabulati,* F. Bossinensis, Lib. 1, 2 ; *Motetti Cc*) and Andrea Antico (*Canzoni nove,* 1510). All these works were bought in 1512 and 1513 in Rome. Book 1 of Bossinensis is the only item that survives in this group.

4. Printed collections of carnival-song, dance-song, and *lauda* texts : *Laude* by Leonardo Giustinian and others, 1483 ; *Canzone per andare in maschera* by Lorenzo de' Medici and others ; *Balatete del Magnifico Lorenzo* (and others) ; *La Nencia di Barberino e la Beca* (by Lorenzo and Luigi Pulci). Acquired in Rome, 1515. These volumes, which are of great rarity, survive.

5. Literature of the *frottola* : Works by Giustinian, Tibaldeo, Pamfilo Sassi, Chariteo, Serafino Aquilano, Boiardo, Cornazano, Agostino da Urbino, Francesco Cei, Baldassare Olimpo, Cesare Torto, Ottaviano and Galeotto del Carretto, Calmeta, and others. Bought by Colón

on various occasions from 1503 to 1529, but for the most part in Rome, from 1512 to 1515. Many of these items have been lost.

---

79 Melopoie sive harmonie tetracentie [recte : tetracentice] super 22 genera Carminum per *petrum tritonium* et alios composite... In principio Carmen quod dicitur crater bacchij. I. Carminum dulces. Item aliud. Conradi celtis. I. conspicite. Item aliud. I. Carmina Concordi... Item benedicti schelidonij [sic] carmen. I. quamvis ad nigros... Imp. anno 1507 auguste. Conpro se en nernberga por diziembre de 1521.

Petrus Tritonius (real name : Treybenreif) was a disciple of the foremost German literary humanist, Conrad Celtes (Pickel), who had Tritonius set to music a number of odes by Horace according to the ancient meter. On this work and the humanist circle around Celtes see esp. R. v. LILIENCRON, *Die Horaz. Metren in deutschen Komp. des 16. Jahrh.*, in *Vj. f. Mw.*, III (1887), The full title of Tritonius's *Melopoiae* including Celtes commendatory verses is reproduced in A. SCHMID, *Ottaviano dei Petrucci* (1845), opp. p. 158. Judging from the title as reproduced by Schmid, the volume owned by Colón must have been a copy of the first edition in folio (1507). It was followed in the same year by a second edition in quarto. Cf. also *MGG*, II, 952.

90 Arithmetica *Jordani nemorarij* cum commentario Jacobi fabri sta-
53 pulensis... item sequuntur elementorum musicalium *Jacobi fabri* libri 4^{or} cum commento eiusdem... Item sequitur epithome eiusdem fabri in libros arithmeticos boetij... Item sequitur dialogus fabri de rithmimachia et epistola eiusdem... Imp. parrissius. 7 septembris anno 1514. costo en nerunberga 15 craiçer por diziembre de 1521.

A copy of this work by Jacques LeFevre d'Etaples is in the Alfred Cortot library. An exact collation is found in the Catalogue of that collection (1936), p. III.

348 *Jo. coclei norici* tetrachordum musice in 4 tractatus divisum... Item sequitur osvaldi helionesiontes carmen. I. exilarat mestos. In principio est vilibaldi pirchkeymer [sic] Carmen. I. ingenium cocles. Item chelidonij musophili Carmen. I. delius antistes. Item authoris epistola... Imp. nurenberge anno 1520. in marginibus sunt nonnulle annotationes et in opere est cantus expressus musicis notis. est in 4°. costo en nernberga 3 crai[çer] por diziembre de 1521.

The exemplar owned by Colón of the theoretical work by Cochlaeus (J. Dobneck, 1479-1552) must have been a copy of the 8th edition. Cf. *MGG*, II, 1521. Anglés, «Anuario», II, p. 16 (Nos. 56-58), lists other editions of Wendelstein's (=Cochlaeus's) treatise as being still preserved at the Colombina (cf. Cat., VII, 242 f.), however, they are not listed in the *Regestrum*.

624 Enchiridion utriusque musice practice a *georgio rhauuo* congestum valentini schuman epistola... Item christofori hegendorfini epigramma... Item authoris epistola... Item sequitur de musice inventoribus... Item introductio musice loquentis... Item sequitur isagoge *Jo. galiculi* de compositione cantus eiusdem epistola... isagoge dividitur in 11 capita... Utrumque opus habet multa exempla pro pari cum cantu. Imp. lipsie anno 1520. et sunt in 8. Costo en nernberga 10 craiçer. a 16 de diziembre de 1521.

This was the 2d edition of Rhau's work which was first published in 1518. A facsimile of the title-page is found in the catalogue of the D. F. Scheurleer Collection, vol. I (1923), Plate 13. There are known many later editions. A facsimile of the 1538 edition has been published in 1951 as vol. I of the *Documenta Musicologica* (H. Albrecht).

879 Passiones due lineate cum cantu... est in 4°. costo en brujas 8 negmits por mayo de 1522.

According to the modern catalogue the title-page bears the mark of the Paris printer Jehan Petit. The volume contains the Offices for Holy Weak in plainsong.

905 Musica *simeonis brabantini* de quercu. tetrastichon I. quem sacra... Item authoris epistola... in fine est tabula ad concordanda clavicordia aut clavicimbala et alia instrumenta habentia cordas. Item est tabula resonantiarum et consonantiarum... Imp. Landszhut est in 4°. costo en nurnberga 3 crai[çer] por diziembre de 1521.

The title of the work opens with the words «Opusculum musices perquam brevissimum». The 1st edition came out in Vienna in 1509; the volume owned by Colón was consequently a copy of the 3rd or 4th edition (1516 or 1518). The title-page of the 2nd edition (1513) is reproduced in facsimile in the Wolffheim auction catalogue, I, Plate 37. Cf. EITNER, *Quellen-Lexikon*, VIII, 102.

922 Musica theutonica sebastiani virdvarg [sic] de omni cantu et notulis in tabulaturarum [sic] traducta horum quattuor [?] instrumentorum vz. organi luttine sive laud & fistule. I. Dialogus teutonicus Mein lieber herr post modum sequuntur epistola teutonica que I. dem hoc [= hoch] virdigen... & continet quam

plura instrumenta musicalia. est in 4°. costo en nurnberga 6 crai[çer] a 6 de diziembre de 1521.

This volume, no longer extant, was of course a copy of the original edition of Seb. Virdung's *Musica getutscht* (1511). Cf. K. NEF in the «Kongressbericht Basel» (1924), 7 ff. and the facsimile edition by LEO SCHRADE (1931).

1 946 Sequentie & hymni cum annotationibus & interpretationibus *hermanni torrentini.* in principio ponitur quid sit hymnus & quid sit carmen & quotuplex. primus hymnus I. conditur alme syderum & D. ultimus deo patri sit gloria... Item sequuntur sequentie... prima sequentia I. grates nunc omnes. Imp. Colonie anno 1509 in prefesto omnium sanctorum... est in 4°. costo en nurnberga 11 fenins por diziembre de 1521.

This is probably the first edition of Torrentinus's work. EITNER, IX, 431/2 does not mention any edition earlier than the one printed at Antwerp in 1562. Editions of 1513 and 1516 are listed in PANZER, «Ann. typogr.», VI.

o 1139 Quadrivij practici epitomata *arithmetice* praxis nova... Item sequitur elucidatio musice practice... Item sequitur textus musice speculative *Jo. de Muris*... Imp. colonie apud predicatores. costo en colonia 6 maravedis por noviembre de 1520. est in 4°.

This print is listed under «Muris» in EITNER'S *Q.-L.*, VII, 122; *Catalogue de la Bibl. de F. J. Fétis* (1877), n.° 5271.

1293 Musice instructiones [recte: institutiones] *othomari nachtgall*
51 argentini... Imp. argentorati per Jo. chnoblochium. est in 4°. Costo en moguntia 3 fenins de mediado enero de 1522.

The dedication of Nachtgall's (Luscinius's) little treatise is dated August 9, 1515. A facsimile of the title-page may be found in the catalogue of the D. T. Scheurleer Collection, I (1923), Plate 9. Cf. EITNER, VI, 253; VOGELEIS, *Bausteine*, 185 ff.

1305 Musica [= Musicae Rudimenta] *Jo. aventini* thurinomari. in
76 principio est nicolai fabri distichon cum suis notulis... Item authoris epigramma... Item avenisti [sic] epistola... Item ponuntur capitula totius operis numero 10. opus I. musica greca est ditio... procedit per figuras musicales. in fine sunt 4 monochordia... Imp. auguste vindelicorum anno 1516. 12 Junij. est in 4° costo en Colonia 6 fenins por hebrero de 1522.

This treatise was in reality the work of Nicolaus Faber of Bolzano (Bozen); Joh. Aventinus (Thurnmayr, 1477-1534), the Bavarian historiographer, was only its editor. A new edition of the brief treatise was

published by R. SCHLECHT in Aventinus's Collected Works. A facsimile of the title woodcut and music set to the dedicatory distich is found in the Wolffheim Cat., I, Plate 12. Cf. EITNER, I, 247 and III, 372; *MGG*, III, 1694.

\+ VII, 97 1359 Introductorium musice practice ex probatis scriptoribus per *theodoricum tzwyvel* de monte gaudio excerptum... Item authoris epistola... est in 4°. Imp. Colonie anno 1513. costo en colonia 4 fenins por hebrero de 1522.

This is a copy of the 2nd edition. The 1st edition was published in 1508; a copy is in Karlsruhe. The name of the author is incorrectly rendered by EITNER, IX, 478 («Twyvel»). Fétis corrupts it into «Tzwejoel». A study of the treatise was published by K. G. FEFFERER in the «Kirchenmus. Jahrbuch», XXVI (1931), 15 ff.

o 1439 *Michaelis Koswich* musica tetrastichon endecasillabon I. inventum... Item prefatio... Imp. lipsie anno 1519. est in 4°. Costo en nurnberga 2 Crai[çer] por diziembre de 1521.

The name of the author is found spelled in musical literature both with a K and — incorrectly — an R. EITNER, V, 417 and BRUNET, *Manuel*, Suppl. 1, 722 write «Koswick»; Bohn, Breslau Cat. and the Cat. of the Fétis Collection, «Roswick». The volume formerly owned by Colón seems to have been a copy of the 1519 edition of Koswick's *Compendiaria musice artis*, a copy of which is recorded in the Alfred Cortot library (cf. the catalogue, 1936, p. [210]).

\+ V, 249 1471 Musice active micrologus in 4 libros divisus per *andream ornitoparchum ostrofrancum* meyningensem editus... Item auctoris epistola... Imp. lipsie mense aprili anno 1519. habet in marginibus quam plures annotationes et habet cantum organicum et simplicem. est in 4°. Costo en nurnberga 28 fenins por diziembre de 1521.

The volume owned by Colón and still extant in Seville is a copy of the second edition of Ornitoparchus's treatise (first edition 1517). Cf. EITNER, VII, 246.

\+ I, 261 1474 Collectanea utriusque cantus *bernardini bogentantz* legenitij [sc. of Liegnitz]... Item auctoris epistola... opus dividitur in 2 partes, prima I. musica est recte modulandi... est in 4°. costo en Colonia 8 fenins por hebrero de 1522.

This is a copy of the original edition of Bogentantz's treatise. The dedication is dated «Coloniae 10. Calend. Octobris 1515». Cf. EITNER, II, 92; *MGG*, II, 63-65.

1496 Isagoge in musicem [orig. musicen] *henrici clareani* [sic] helvetij continet 10 capita. in principio epistola eiusdem... habet cantum et diversas lineas in fine in laudem citheri... Item sequuntur 2 elegiarum libri... est in 4°. Imp. basilie anno 1516 18 decembris. costo en nurnberga 5 craiçer por diziembre de 1521.

Glareanus's earliest musico-theoretical work. A facsimile of the title-page may be found in the catalogue of the D. F. Scheurleer Collection, I (1923), Plate 10 and in *MGG*, V, 219. Cf. EITNER, IV, 275; *MGG*, V, 217 ff.

1552 Ars bene cantandi choralem cantum edita per *Jacobum Zabern*... Imp. moguntie anno 1509 die 3 novembris. Item sequitur sermo de modo dicendi 7 horas canonicas... est in 8. Costo en francfordia 4 fenins de mediado enero de 1522.

The author's name was really «Conradus». The work was the reprint of a treatise first published in 1474 under the title *De modo bene cantandi choralem cantum*. Cf. J. RICHTER and F. W. E. ROTH in the «Monatsh. f. Mg.», XX (1888), 105 and 153-4, respectively; EITNER, III, 29; and above all the recent study by K. W. GÜMPEL, *Die Musiktraktate Conrads von Zabern* (1956).

1580 Liber intitulatus *Flores musice* cum textu et commento et cantu et nonnullis figuris, in 4^{or} capitula generalia divisus quorum tabula est in principio... in fine est monocordij dispositio. est in 4° costo en francfordia 20 fenins de mediado enero de 1522.

This is apparently an early (but not the 1st) edition of Hugo Spechtshart's (of Reutlingen) *Flores musice omnis cantus Gregoriani*, written 1332-1342, and first published at Strasbourg in 1488. A modern edition by C. BECK came out in 1868. Cf. EITNER, V, 224; J. WOLF, *Verz. d. nachw. musiktheor. Inkunabeln* (1922), 73; *MGG*, VI, 867 ff., title-woodcut reprod. ibid. Plate 42.

1781 Libellus *musices* seu de Canto d organo cum vocibus 4 impressis de per se in 4 partibus. habens 75 cantiones et etiam nonnullas ad fistulam. est in lingua germanica cuius titulus Latine sonat: in isto libello reperiuntur 75 pulchre cantiones et in fine uniuscuiusque partis est sua tabula alphabetica. est Imp. colonie per arnoldum de aquisgrano [= Aachen]. est in 8°. costaron todas 4 partes en nurnberga 20 cray[çer] por diziembre de 1521. Et in volumine tenoris sunt omnes cantiones scripte ad longum [sc. the texts] quod in aliis vocibus non est nisi solum principium.

The print formerly found under this number was the collection known in literature as the «Liederbuch des Arnt von Aich», preserved

at present in a unique complete copy at the University Library of Basel (K. k., IV, 11-14) cf. EITNER, *Bioliogr. d. Musik-Sammelwerke* (1877), under 1519c (pp. 14 and 939). The date of publication is controversial but limited to the decade 1510-1520. That the work could not have been printed after 1521 is made obvious by the fact that the Colón copy was bought in that year. A modern edition was published from the Basel copy by E. Bernoulli and H. J. Moser in 1930. Cf. *MGG*, I, 175 ff.

\+ 1865 3I4 Hortulus musices practice in 7 preceptiones divisus a *udalricho burchardo* editus cum nonnullis figuris musicalibus et cantu. in principio est decastichon Jo. Langij... Item operis divisio. Item authoris epistola... Item prefatio... est in 4° costo en francfordia 4 fenins de mediado enero de 1522.

The original edition appeared at Leipzig in 1514. Cf. *MGG*, II, 469 ff., where a facsimile of the title-page may be found.

\+ 2024 , 24 Opus *martiani capelle* de nuptiis philologie et mercurij in duo libros divisum. in principio francisci vitalis epistola... Item sequitur eiusdem de arte grammatica. Item sequitur eiusdem... de Rethorica... de geometria... de arithmetica... de astronomia... Item sequitur eiusdem de musica... est in folio. Imp. vicentie anno 1499. die 17 callen. Januarij. costo en Sevilla 119 maravedis.

A copy of the first printed edition of the ancient Roman grammarian's treatise on the liberal arts. The chapter on music has been included, with the commentary by Rémi of Auxerre, in GERBERT, *Scriptores*, I, 63-94. A description of the work is found in Weckerlin's catalogue of the Paris Conservatoire library (1885), 68 ff. Wolf, *Musiktheor. Inkunabeln* (1922), 86.

MS 2054 Cançionero de coplas de mano echadas por diversos authores. al principio esta la tabla dellas juntamente con los authores... es in folio 2 col.

This manuscript item seems to have been lost. Cf. ANGLÈS, «Anuario», II, 27 (No. 7).

\+ 2175 I, 23 Canzone per andar in maschera per carnesciale facte da piu persone primo per M. L. [= Lorenzo de' Medici] I. Donne sian [recte: siam] come vedete... Item per *bernardum gianburlari* I. ome. ome. ome... costo en Roma 7 quatrines por Junio de 1515. es en 4° 2 col. y verso toscano.

Copies of this collection of carnival songs by Lorenzo de' Medici and members of his circle, the earliest such collection to appear in

print (before 1492), are extremely rare. Only three or four copies are said to have survived (cf. F. GHISI, *I Canti carnascialeschi* (1937), 23). A reproduction of the title woodcut may be found in E. LEVI, *Lirica italiana antica* (1908²), 227 and GHISI, *op. cit.*, Plate A.

Laude de nostro Segnor y de vergine Maria y de altri sancti per *leonardum Justinianum* y altri sapientissimi homini en verso toscano I. o iesu dolce, o infinito amore... Imp. en Venetia e nel mes de agosto de 1483. costo en Roma 15 quatrines por Setiembre de 1515. es en 4°. 2 col.

This volume of poems by Leonardo Giustinian (d. 1446) and other authors is one of the earliest printed collections of lauda texts. The melody used for the opening piece, «O Jesu dolce, o infinito amore», appears in a 3-part setting in the MS Florence, Bibl. Naz. Centr., Panc. 27, fol. 50v. The text and a 2-part setting of the melody may be found in E. LEVI, *Lirica ital. antica* (1908), 216 ff. Cf. *MGG*, V, 205 f.

Strambotti e Canzone de amore compuestos por diversos autores... costo en Roma por setiembre de 1515 un quatrin. es en 4. 2 col. y verso toscano.
Sonetti et bargelette d amore en toscano compostos per *girardo podio* da lugo. costo un quatrin en viterbo por otubre de 1515.. es en quarto.

The two prints, the first of which is no longer extant, belong to the literature of frottola texts around 1500.

Opere de *Leonardo di ser* ambrosio alias mescolino egloga bellisima alla martorella Intitulata La piera. interlocutori : sparsaglia. berto. piera et barthalo... Sequitur eiusdem triumpho di pan dio di pastori... Sequitur eiusdem uno capitulo che comiença nasce la pena mia... In principio totius operis est Carmen ad lectorem... Imp. en Siena a 9 de agosto de 1511. costo en viterbo un quatrin por otubre de 1515. es en 8° y verso toscano.

The copy formerly owned by Colón under No. 2234 is missing today, but there is at the Colombina, according to the Arboli catalogue, 1, 89 (90), another copy of the same work, bought by Colón at Rome, in September 1530; it is listed in the *Abecedaria* under No. 8268. The volume contains pastoral poems in which the interpolation of music, especially frottole, played an important role. Included in the above collection is a *capitolo*, «Nasce la pena mia», which became popular in the later 16th century as the text of a madrigal by Alessandro Striggio. An *Egloga pastorale di maggio* by the same author, printed in Siena (no date given), is in the Paris Bibl. Nationale (cf. *Cat. gén. des livres imp.*, vol. CXIII, 240).

+ V, 293 2243 *Jacobi philippi* de pellinigas troiani Responsio in epistolam anthonij tibaldei en verso toscano... Sequuntur Soneti *Seraphini* de sua morte... Sequitur *pamphili Saxi* capitulo del destino... costo en viterbo un quatrin por otubre de 1515. es en 4°. 2 col.

This volume and the following contain works by some of the most renowned poets of the frottola such as Tibaldeo, Serafino Aquilano and Pamfilo Sassi. «De pellinigas» = «de pellibus nigris» ; cf. below Nos. 2489 and 2496.

o 2255 Epistola del *tibaldeo* de ferrara que finge que l avia fata una donna et mandata a lui. I. Non expecto giamai... Sequitur canzon del *Seraphin*. I. fu serrato nel dolore... Item canzona *di la patienza*... Item alia. I. lasso oime... Item capitulo in sdruzoli I. sbandito... Costo en viterbo un quatrin por otubre de 1515. es en 4°. 2 col. y verso toscano.

+ II, 50 2300 Evangelij si cantano la quaresima composti per misser *Castellano castellani* y son 42... Imp. in fiorenze a di ultimo de genaro 1514. costo en Roma 8 quatrines por diziembre de 1515. es en 4° 2 col. y verso toscano.

+ V, 87 2318 *Balatete* del magnifico *Lorenzo de medici* et de missere angelo policiani et di *Bernardo Gianburlari*... In principio operis est Carmen quod I. Se intender... Costo en Roma 9 quatrines por diziembre de 1515. es en 4°. 2 col. y verso toscano.

+ VI, 100 2325 La nencia de barberino e la beca composta per luigi pulci. I. ardo d amore et convienmi cantare... costo en Roma 1 quatrin por diziembre de 1515. es en 4°. 2 col. y verso toscano.

The last two items are early prints of great rarity containing dance songs and other poems by Lorenzo de' Medici and the most famous members of his circle, Poliziano and Pulci. Cf. GHISI, *I Canti carnascialeschi*, 23.

+ IV, 172 2333 Soneti de amores compuestos por *leonardo* Justiniano. I. amor si vole che novamente canti... stampati in palermo por Joan anthonio da pavi. Costo en Roma 1 quatrin por diziembre de 1515. es en 4° e toscano.

o 2348 Stramboti d ogni sorte et soneti a la bergamesca... Costo en Roma 2 quatrines por deziembre de 1515. es en 4. 2 col. y verso toscano.

+ III, 132 2393 Frotola di *carnasciale* et lite di dua [sic] contandini [sic]. I. compagnoni io vi vo contare etc... costo medio quatrin en Roma por deziembre de 1515. es en 4°. 2 col. y verso toscano.

+ II, 93 2404 Libro de soneti & cancioni di chariteo intitulato. endimione... es in 4° en metros toscanos. Imp. napoli per sigmundum mair ale-

manum anno 1509 mense novembri. costo en Roma 50 quatrines por Junio de 1515.

The last four items belong to the literature of the frottola. Chariteo (Benedetto Gareth) was a poet-musician famous for improvising music to his own poems.

Anthonius de tempo de Ritimis vulgaribus... Imp. venetiis per Simonem de luere 20. Julij 1509. costo en Roma 5 quatrines y medio por novienbre 1515. es en 8° en Toscano.

A copy of the early 16th-century edition of the oldest treatise on versification in the Italian vernacular (composed 1332). BRUNET, *Manuel*, V, 696, gives for the above edition the date «20 *Junii* 1509».

Quidam cantus de organo litera I. non passara... in principio sunt quedam animalia ludentia ad mensam. quodlibet habet suum dictum et Rotulum. primum dictum. I. fin qui non si po. ultimum D. starai come fenice. est in duobus foliis in toscano. costo 2 quatrines viejos en florencia por hebrero de 1515.

This short item consisting of two leaves with music accompanied by the representation of a burlesque animal scene is no longer in existence.

Opera de *Vincentio calmeta* e altri diversi authori en verso toscano. Impresso en bononia anno 1512. costo en Roma 3 quatrines por Junio de 1515. es en 8°.

Calmeta (Vincenzo Collo) belonged to Serafino's circle (cf. No. 2494) and is well known for his biography of Serafino (Bologna, 1504).

Seraphini aquilani stramboti. I. voi che ascoltate... Item sequuntur eiusdem 89 Soneti... Item sequuntur eiusdem 10 canzone... Item sequuntur eiusdem egloge... Item sequuntur eiusdem epistole et capitoli... Item sequuntur sonetti diversorum. primus est antonij tibaldei I. posava Seraphin dal sonno. Ultimus est vincentij D. ben ch i a spese... Item est tabula operis... es in 4°. 2 col. en metros toscanos. costo en Roma 14 quatrines por Junio de 1515.

It is not clear whether this item survives in the Colombina. The Arbolí catalogue, VI, 275 refers under «Strambolti [sic], Sonetti, Canzone» to an entry «Aquilano (Seraphino)» in vol. I, but no such entry is found in that place.

o 2487 Soneti et Canzone amorum... de matheo maria baiardo. dividuntur in 3 libros... Imp. en venecia anno 1501 martij 26. costo en Roma 16 quatrines por Junio de 1515. es en 8° e Toscano.

+ IV, 189 2489 Soneti et Canzone de anthonio Cornazano. Soneti I. animo peregrin servo d amore... Canzone I. di giorno in giorno... Item sequitur epistola Jacobi philippi... Imp. venetiis per manfredum de monte fredato die 30. septembris anno 1508. est in 8° et toscano. costo en Roma 10 quatrines por Junio de 1515.

The «Jacobus Philippus» mentioned above is identical with the «Jacobus Philippus de pelibus nigris» in No. 2496. The name of the Venetian printer was «Manfredus de Mon(te)ferrato».

o 2490 Soneti et Canzone de *augustino de Urbino*... in principio est tabula contentorum... costo en Roma 10 quatrines por Junio de 1515. es en 4° et toscano.

+ II, 12 2494 *Vincentij calmete* et aliorum Sonetti... Item sequuntur capituli... per *octavianum del carret*... Item sequuntur stramboti... Item sequuntur barzelete... est in 8°. Imp. in bologna per Justinianum de Rubiera die 13 octobris anno 1502. costo en Roma 4 quatrines por Junio de 1515.

o 2496 Opera de pamphilo saxo modenese silicet [sic] Sonetti 407... Item sequuntur eiusdem 38 capituli... Item sequuntur eiusdem 5 egloge... in principio authoris epistola... in fine Jacobi philippi de pelibus nigris Carmen... est in 4° 2 col. et toscano. Imp. Venetiis anno 1504 die 28 novembris. costo en Roma 24 quatrines por Junio de 1515.

All above prints contain works by some of the foremost writers of frottola texts around 1500.

MS 2526 Liber manu scriptus et est Cancionero de canto d organo que contiene diversas Canciones apuntadas y es viejo y mutilado y parece ser bueno. costo en Roma 62 quatrines por Setiembre de 1515. es en 4° y terna en todo 164 hojas. littera I. señor Le tasmet. D. Se je me plains j ai bien raison. In principio est tabula Carminum. Item sunt nonnulle figure musices.

This is the mutilated French Chansonnier preserved at present at the Colombina under the call-number 5-I-43. The sections missing in Seville constitute Part I of the MS Paris, Bibl. Nat., n.a.f. 4379. On this manuscript see the present writer's *A Reconstruction of the French Chansonnier in the Bibl. Colombina, Seville*, in «The Mus. Quarterly», XXXVII (1951), 501-542, and XXXVIII (1952), 85-117 and 245-277.

Intabulatura de lauto libro quarto *Joannis ambrosij dalza.* 36 continens cantiones quorum tabula est in principio. Item est Regula pro nescientibus canere italice. I. prima deve. prima cantilena I. galdibi castigliano. ultima I. Laudato dio. Imp. venetiis anno 1508. ultimo decembris. est in 4.° ad longum. costo en Roma 76 quatrines por Setienbre de 1512.

Intabulatura de lauto libro primo de *Francesco Spinacino.* in principio est regula sive canon ad docendum modum pulsandi ea quae in libro scripta sunt. latine et italice. latine I. intelligendum est. italice I. prima deve posita et sequitur epistola octavij petrutij. I. Cum mihi. Item cristophori pierij exhasticon [sic]... Item tabula cantilenarum totius operis. prima I. ave maria de Josquin. ultima I. Recercare et tantum habentur principia cantilenarum que sunt 22. Imp. venetiis anno 1507. est in 4° ad longitudinem ligatus et in unaquaque pagina sunt 4 ordines notularum. costo en Roma 76 quatrines por Setiembre de 1512.

Intabulatura di lauto libro secundo de *Francesco Spinacino.* continet 34 Cantilenas seu carmina principia quorum tabula est in principio. prima I. bergirette. ultima I. Recercare. In principio est Regula pro illis qui canere nesciunt. italice et latine. Italice I. prima deve. latine I. intelligendum est. Imp. venetiis anno 1507. die ultima martij. est in 4° ad longum. costo en Roma 74 quatrines por Setiembre de 1512.

Intabulatura de lauto libro tertio. et opera quae continet sunt *Joannis marie alemani* cuius epistola I. Come la musica. Cantilene sunt 25 quorum tabula est in principio. Item Regula pro illis qui canere nesciunt Italice et Latine. Italice I. prima deve. Latine I. intelligendum est. prima cantilena I. come feme. ultima I. Recercare giovan maria. Imp. venetijs anno 1508 Junij 20. est in 4° ad longum. Costo en Roma 110 quatrines por Setiembre de 1512.

The above items, all missing today, were exemplars of the four lute books printed by Petrucci in 1507 and 1508. The details that may be gathered from Colón's description are particularly valuable in so far as they concern No. 2582, the libro tertio by Giovan Maria, of which not a single copy has come down to us. Colón's description discloses that the print carried the date of June 20, 1508; that it contained 25 pieces; that the music began with «come feme» — obviously a lute version of *Comme femme desconfortée* (by Agricola?); and that it closed with a lute recercare by Giovan Maria. On this musician, called in the sources «The German» (Alemanus, Germanus) or «The Jew» (Giudeo), see P. CANAL, *Della musica in Mantova,* in «Mem. del R. Ist. Ven. di Scienze, Lettere ed Arti», XXI (1879), 677 ff; A. BERTOLOTTI, *La musica in Mantova*

(1890), 30; A. PIRRO, *Leo X and Music*, in «The Mus. Quarterly», XXI (1935), 9-10.

MS 2635 Quidam libellus de canto d organo manu scriptus in quo continentur Responsa secundum dominicas. I. domine deus qui conteris bella... Item sequitur ars canti d organo manuscripta I. devemos saber que nel arte del Canto d organo ay 7 notas. D. subientes o descendientes garden las Reglas... est in 8°.

This manuscript item seems to have been lost. Cf. ANGLÉS, «Anuario», II, 28 (No. 11).

o 2772 Canzoni nove com alcune falte [recte: scelte] de varij libri de canto d organo. Imp. en Roma anno 1510. costo en Roma 75 quatrines anno 1512 por otubre continet 41 cantilenas quarum tabula est in principio alphabetica. prima I. tucto il mondo. ultima D. occhi mei lassi, es en 4° ad longum.

The only preserved copy of this print, originally owned by the humanist Bonifacius Amerbach, is in the University Library at Basel (K. k. II, 32); cf. EITNER, *Bibl. der Musik-Sammelwerke* (1877), 939. The work was published by Andrea Antico, who started with it on his career of emulating Petrucci and pirating his editions. See A. EINSTEIN. Introduction to *Canzoni, Sonetti, Strambotti et Frottole*, «Smith College Music Archives», IV (1941) and the same author's *Andrea Antico's «Canzoni Nove» of 1510*, «The Mus. Quarterly», XXXVII (1951), 330 ff.

o 2776 Thesaurus musices antonij russi siculi in 4 membra divisus cum suis figuris musicalibus. I. scire est... In principio est authoris epistola... Imp. Messane anno 1500. costo en Roma 3 quatrines blancos anno 1512 por otubre. est in 4°. In fine est eiusdem antonij regula pro monocordijs fabricandis Regula monocordij in duplas. Item exemplum monocordium figuratum.

Not a single copy of this theoretical work seems to have been preserved. The original name of its Sicilian author, who is unknown to all bibliographies, must have been Antonio Rossi or Rosso.

o 2777 Regula musice plane fratris bonaventure de brixia in 42 capitula epitomatica et numeralia divisa quorum tabula est in principio... Item etiam authoris epistola... In principio est manus cum suis clavibus et figuris. Item in opere sunt notule cantus simplicis. Imp. in pesaro per petrum capha est in toscano y en 4°. costo en Roma 8 quatrines anno 1512 por otubre.

The first edition of this treatise came out in Brescia on Sept. 27, 1497. A copy of that edition is in the Bibl. Palatina at Parma and a facsimile

of it was published by the «Boll. Bibliogr. Musicale» (1933?). The undated edition printed in Pesaro, a copy of which was owned by Colón, is unknown to both EITNER, II, 108, and WOLF, *Verz. der musiktheor. Inkunabeln* (1922).

Cançionero de coplas castellanas escripto de mano en que ay obras de diversos authores... tiene su tabula alphabetica al principio de todas las obras en el contenidas...

No indication of place, date, or price of purchase is given in the *Regestrum* for this manuscript item.

Regula brevis musice practicabilis cum quinque generibus proportionum practicabilium composta por frate *marco* antonio balbi veneti... habet suas notulas insertas. costo en Roma 2 quatrines blancos anno 1512. por otubre. es en toscano y en 4°.

Cf. EITNER, I, 312.

Frotola Recitata da uno giovano composta per maestro marco rosilio da fuligno... Imp. in Siena anno 1511 24 decembris. costo en Roma 2 quatrines anno 1512 por otubre. es en 8°.
Libro de motetis de *Canto d organo* y son 4 volumenes por que cada voz esta de por sy en un libro. Imp. en Venecia por otavio Petrucio anno 1504. septembris 15. habet quelibet pars 49 cantiones seu motetos preter le typle quod habet solum 47. quorum tabula alphabetica est in principio uniuscuiusque partis dimidij folij. 2 col. La primera es ave maria Josquin y en las 3 partes la postrimera es in lectulo meo. en el tiple la postrimera es dignitate singularis. costaron las 4 partes en Roma 247 quatrines anno 1513 por hebrero. es en 4° ad longum.

This item was identical with Petrucci's *Motetti C. c.* Cf. K. JEPPESEN in «Zeitschr. f. Mw.», XII (1929-30), 75; C. SARTORI, *Bibliografia delle opere stampate da Ott. Petrucci* (1948), 82.

Musica *plutarchi* a carolo valgulio ex greco in latinum conversa queritur comedia vetus... Imp. brixie kalendas aprilis anno 1507. costo en Roma 8 quatrines por Junio de 1513. es en 4.°

An edition printed in Brescia in 1507 of Valgulio's Latin translation of Plutarch's treatise is unknown to both FÉTIS, VIII, 295, and EITNER, X, 27.

Musica franchini gafori laudensis in 4 libros divisa et libri in capitula epitomatica et numeralia quorum tabula est in prin-

cipio... est cum suis figuris et notulis. in principio est quaedam figura musarum et tonorum. Item authoris epistola... Imp. mediolani die ultima Septembris 1496. costo en Roma 70 quatrines por Setiembre de 1515. es en folio y enquadernado.

This item was identical with Gafori's *Practica musice*. Cf. EITNER, IV, 121; WOLF, *Verz. der musiktheor. Inkunabeln*, 82.

o 2998 Le Jardin de plaisance et Fleur de Rethoricque en coplas françesas In quo continentur diversa genera carminum gallicarum. est cum suis figuris depictis. prohemium I. hault procteteur [sic]. opus I. de scientie [sic] Rethoricale... In fine est epithaphium amantis I. pour consommer. Imp. en paris. 29 octobris anno 1505. costo en Sevilla 255 maravedis anno 1511. est in folio. 2 col.

This was a copy of the third edition of that famous collection of 15th-century French poetry. Of this edition a single defective copy has survived at the Paris Bibl. Nationale. Cf. E. DROZ ET P. PIAGET. *Le Jardin de Plaisance*. II, *Introduction et Notes* (1924), 15.

o 3321 Arte di cantollano dicha lux videntis fecha por bartholome de molina. El prologo I. Considerando que la ignorantia... al fine se sigue un poco di Cantollano... al fin esta una epistola del obispo lucense... es en 4°. Impr. en Valladolid 25 de noviembre de 1506 annos. costo 8 maravedis en valladolid.

Cf. RIAÑO, *Notes on Early Spanish Music* (1887), 76; EITNER, VII, 19.

MS 3327 Libro di Canto d organo en que ay 10 [sic] obras primieramente 22 missas y 11 alleluys. 4 Credos. 69 motetes. 7 agnus y glorias. hymnos 17 y 10 magnificas y 3 salves. la letra de la primiera obra I. Kirieleyson. la ultima D. benedicamus domino alleluya. es en folio es compuesto de diversos auctores es de mano puntado. Costo en Sevilla 1775 maravedis.

It is unknown to me whether this important manuscript containing a considerable number of sacred polyphonic works «by various authors» not individually named still survives. No mention of the manuscript is found in modern musicological literature. ANGLÉS, «Anuario», II, 29. (No. 18), lists this manuscript among the items that are no longer found at the Colombina.

+ I, 260 3367 Boetij opera. vz. in *porphirij isagogen*... Item *in cathegorias*... Item sequitur eiusdem boetij *arithmetica* dividitur in 2 libros... Item sequitur eiusdem *musica* dividitur in 2 libros et 4 per ca-

pitula epithomatica et numeralia... habet multas lineas et figuras. Item sequitur *euclidis geometria* de boetio translata... Item sequitur *geometria boetij*... est in folio. 2 col. Imp. venetijs per Jo. et gregorium de gregorijs Anno 1499. Julij 8. costo en Cordova 390 maravedis.

WOLF, *Verz. der musiktheor. Inkunabeln*, p. 85; comp. also p. 88.

Enchiridion musices nicolai Wollici barroducensis divisum in 3 libros et libri in capitula epithomatica et numeralia cum suis notulis et figuris musicalibus. in principio est distichon... Item authoris epigramma... Item eiusdem epistola... Item prohemium... opus I. quemadmodum in primo de celo et mundo... Item eiusdem libellus de accentibus... habet 8 capitula cum suis notulis. sequitur musica figurativa in 2 libros divisa... Imp. parrhisij anno 1509. 3° Kalendas angusti. costo en Sevilla [?] 40 maravedis anno 1511. est in quarto.

This is a copy of the expanded and rewritten version of Wollick's treatise. The first edition was published in 1501 at Cologne under the title «Opus aureum musice». The author's real name was Nicolas Wolquier. Cf. FÉTIS, VIII, 492/3, EITNER, X, 297/8, and especially the recent monograph by K. W. NIEMÖLLER, *Nicolaus Wollick und sein Musiktraktat* (1956).

Tenori e Contrabassi intabulati col soprani [sic] in Canto figurato per cantar e sonar col lauto. est in toscano cum suis notulis. dividitur in 2 libros est author Franciscus bossinessis [sic]. in principio primi libri est tabula alphabetica carminum... Item regula. I. prima deve. Item authoris epistola... Item carmen... opus I. affliti spiriti mei. D. prese a sdegno. Imp. venetijs anno 1509. martij 27. in principio secundi libri est tabula carminum alphabetica. Item regula. I. prima deve. Item authoris epistola... Item Carmen... opus I. felice fu. D. anzi bellarte. Imp. in foro Sempronij Anno 1511 maij 10. est in quarto ad longum. el primero costo 70 quatrines, el 2° 96 [quatrines] en Roma por Setiembre de 1512.

Only Book I of Bossinensis's work (1509) survives in the Colombina. The existence of Book II (1511) was unknown until recently. The survival of a copy was first announced by the present writer in a study submitted to the Yugoslav Academy of Sciences and Arts in October 1937 and printed among its publications the following year (*Toma Cecchini, kapelnik stolmih crkava u Splitu i Hvaru*, etc. in «Rad Jugoslav. Akademije», Knjiga 262 (1938), 101). At that time this unique surviving copy of Book II was bound together with an incomplete copy (8 first folios

missing) of Book I, which was later detached and is now at the Newberry Library in Chicago. Book II now belongs to the Biblioteca di Brera at Milan. A description of it by C. SARTORI may be found in «The Mus. Quarterly», XXXIV (1948), 234, and in the same author's Petrucci bibliography.

o 3853 Cançionero grande o general de coplas castellanas de diversos authores compilado por fernando del Castillo... est in folio. 3 col. Imp. en Valençia anno 1511 por enero. costo en toledo 272 maravedis anno 1512 por março.

+ 3879 Sonetti barzelle et capitoli benedicto cingulo en metros toscanos. II, 115 in principio est gabrielis cinguli epistola... Item epitaphium florentini... Imp. rome anno 1503 febraro 3. est in 4°. costo en Roma 25 quatrines por otubre de 1512.

+ 3881 Opera nova de cesar torto asculano et primo eius epistola ad VII 58 andream matheum... Item eiusdem quam plura alia carmina et sonetti... sequuntur 46 soneti augustini urbinatis... Item alij nicolai sali[m]beni... Item antonij tibaldei desperata I. la nuda terra... Stampata a venecia 26. octobris anno 1508. costo en Roma 10 quatrines anno 1512 por otubre. es en 8° y verso toscano.

Cf. BRUNET, *Manuel*, II, 1267, under «Fioretto».

o 3883 Opera del tibaldeo de ferrara continet soneti/ dialogo/ epistole/ egloge/ desperata et capitoli. es en metros toscanos... in principio est authoris epistola... Item tabula alphabetica 5 folios. Soneti sunt numero 274. dialogo 1. epistole 3. egloge 4. desperata 1. et capitoli 19. Costo en Roma 40 quatrines anno 1512 por otubre. es en quarto.

Further entries of frottolistic literature.

+ 3885 Arcadia di Jacobo Sannazari. en toscano partim in prosa et par-VI, 240 tim in versu... stampata in milano anno 1509. februarij 17. costo en Roma 30 quatrines anno 1512 por otubre. est in quarto.

The first, incomplete edition of this famous work was published in June 1502, the first complete edition in March 1504. Cf. BRUNET, *Manuel*, V, 128.

o 3886 *Joannis Spadarij* defensio musices bartholomei rami in nicolaum burtium per correctiones divisa... opus I. Solevano archita... D. ignorantia cancellare. in fine sunt Carmina *angeli michaelis* de salimbenis ad spadarium... Imp. bononie anno 1491. martij 16. costo en Roma 15 quatrines anno 1512 por otubre. es en toscano et en quarto.

One of the pamphlets exchanged between Spataro and Nic. Burzio in the well known musico-theoretical controversy. Cf. EITNER, IX, 218; *Cat. Bologna,* I, 95. In WOLF, *Verz. der musiktheor. Inkunabeln,* this print is not listed in the correct place (p. 74) but two pages later. The Colombina copy is missing, but there survive in Seville, according to the ARBOLÍ catalogue, VI, 308-9, two other tracts written by Spataro against Gafori.

Soneti capituli canzone septine stance et stranboti composti da francesco cei quorum tabula est in principio alphabetica... in principio est Joannis monaci epistola... costo en Roma 10 quatrines por Junio de 1513. Imp. en Florençia anno 1503. es en 8° y verso toscano.

The author was a renowned Florentine writer of strambotti and musical improvisator.

Canzonete et stramboti d amore de leonardo Justiniano de Venetia... Imp. en milano 20. septembris anno 1507. costo en Roma 9 quatrines por Junio de 1513. es en quarto. 2 col. y verso toscano. Tirocinio de le cose vulgare de diomede guidaloto. viz. soneti. canzoni. sestine. stramboti, barzelete. capituli. egloge e prosa... Item authoris epistola... item alia eiusdem... costo en Roma 33 quatrines por Junio de 1513. Imp. bolonie anno 1504 15 aprilis. est in quarto y verso toscano.

Cf. BRUNET, *Manuel,* II, 1808.
Beginning with No. 3978 Colón's hand disappears in the *Regestrum* and amanuenses take over.

Arte de canto llano en castellano. I. devemos saber que en el arte de canto. D. ut re, ut fa. est in octavo. costo en valladolid 3 maravedis d. 13 de noviembre de 1524.

This brief item, which is not in the Colombina any more, was probably identical with the treatise preserved at the Biblioteca Nacional of Madrid under the call-number R. 14670. Cf. H. ANGLÈS and J. SUBIRÁ, *Catálogo musical de la Bibl. Nacional de Madrid,* II (1949), 123.

Cançionero de todas las obras de Juan del enzina. In principio est tabula contentorum in opere. Item authoris epistola... est in folio. 2 col. Imp. cesar-aguste anno 1516. 15 decembris. Costo en valladolid 85 maravedis por noviembre de 1524.

The most famous composer of villancicos of his time, Encina is prominently represented in the main sources of Spanish secular music about 1500.

º 4041 Joannis de espinosa retractationes de los errores et falsedades que escrivio gonçalo martinez de biscargui en su arte de canto llano... todo el tratado esta dividido in capitulos de gonçalo martinez y en retractationes de espinosa... est in 4°. Imp. toleti anno 1514. 15 aprilis. costo en valladolid 27 maravedis a 13 de noviembre de 1524.

Cf. EITNER, III, 354.

º 4104 Coplas que comiençan canta Jorge por tu fe... Item otro romançe de barbaroxa... In fine ay un villançico... est in 4°. 2 col. Costo en medina del campo 3 blancas a 23 de noviembre de 1524.

MS 4167 Tractatus Musices cum Commento a Joanne de segura compositus manu et hispanico sermone scriptus. Dividitur in quinque libros, et eorum quilibet dividitur in capitula epithomatica et numeràlia, quorum primum I. la letra es de notaçion. totum opus. D. Dyatessaron en armonio[sic]. Est in folio. Costo en Sevilla por Junio anno de 1527 un Real.

Unknown to Riaño and Eitner. ANGLÈS, «Anuario», II, 30 (No. 21), lists this manuscript among the items that are no longer found at the Colombina.

+ V, 225 4184 Baltasaris olimpi de Saxoferrato opuscula varia parthenia nuncupata in rithmis toscanis vidèlicet stance a la vergine maria. Soneti confessione spirituale frotole et oratio dominica Ave Maria Credo in deum et confiteor in rithmos toscanos conversa. In principio operis habet Authoris epistola ad ducissam de Urbino cui opus suum dedicat... Imp. Venetijs anno 1525. 4° dezembris. est in 8°. costo en Genova 48 dineros a 30 de agosto de 1529.

º 4185 Balthasaris olimpi de Saxoferrato opus Rithmo toscano scriptum et vulgaliter [sic] ardelia nuncupatum. Suntque huic operi annessi stramboti sonetti capitoli dialogi frotoli [sic] et quartetti. In principio operis habetur authoris epistola dedicatoria... Imp. Venetijs anno domini 1523 22 augusti. est in 8° costo en Genova 30 dineros a 30 de agosto de 1529.

º 4186 Balthasaris olimpi opuscula de amore vidèlicet stramboti serenate et mascarate madrigali etiam rithmo toscano scripte et vulgariter nova phenice nuncupata. Est in principio operis epistola ad Robertum comitem de St. Lorenzo cui opus presens dedicatur... Imp. Venetijs anno domini 1526. est in 8° costo en genova 40 dineros a 30 de agosto de 1529 annos.

º 4187 Balthasaris olimpi opuscula silicet [sic] strambotti matinate madrigali canzone varie sextine de speranza prosa de amore barzelete

sonetti capitole [sic]... quequid opuscula pegasea vulgariter sunt appellata.
Galleotti marchionis dal Carreto comoedia toscana de amore rithmis varijs diversorum generum scripta et vulgariter tempio de amor apellata. In principio operis habetur huius operis impresorum epistola ad lectores... dividitur totum opus in quam plures actus... Imp. Venetijs anno domini 1524. est in 8°. costo en genova 70 dineros a 30 de agosto de 1529 annos.

Galeotto del Carretto wrote several allegorical comedies the text of which was interspersed with musical intermezzi. An example of such a comedy was the one listed above. Cf. BRUNET, *Manuel*, I, 1600.

DRAGAN PLAMENAC

THE SECULAR COMPOSITIONS OF JOHANNES CORNAGO
PART I

As Mons. Anglès was the first to point out, the earliest school of Spanish secular polyphonic music of which we have direct evidence in the form of actual compositions and composers' names flourished, not in the Peninsula, but rather at the brilliant court of Alfonso V of Aragon (1433-1458) and his son Fernando (1458-1494) at Naples.[1] In an earlier study[2] we have shown that the Royal Chapel of Alfonso el Magnánimo was composed of Spanish singers with the exception of a few Italians. By the end of Alfonso's reign, however, and during that of his son more and more French and Flemish names occur in the lists of singers in the Chapel and among the instrumentalists at the Court. Evidently as the importance and prestige of the Court increased, its musical life became more international in character. The names of a number of the Chapel singers appear as authors of compositions in Codex 871 N. in the library of the Monastery of Montecassino, a manuscript known to be connected with the Aragonese Court of Naples.[3] Several of the Spanish and Italian texts of the secular pieces in this collection have been identified as poems by Spanish and Italian poets connected with the Court. This manuscript thus gives us some knowledge of the musical repertoire composed and performed there. The date

1. H. ANGLÈS, *La Música en la corte del rey don Alfonso V de Aragón, el Magnánimo*, «Spanische Forschungen», I, 8 Bd. (1940). *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, I (Madrid 1941), Introducción.

2. ISABEL POPE, *La Musique espagnole à la cour de Naples dans la seconde moitié du XV^e siècle*, in «Editions du Centre National de la Recherche Scientifique» (Paris 1954), 35-61.

3. ANDRÉ PIRRO, *Un manuscrit du XV^e siècle à Mont-Cassin*, in «Cassinensis, Miscellanea di Studi Cassinesi pubblicati in occasione del XIV centenario della fondazione della Badia di Montecassino», I (1929), 205-208.
FEDERICO GHISI, *Canzoni profane italiane del secondo quattrocento in un codice musicale di Montecassino*, in «Revue Belge de Musicologie», II (1948), 8-20.

of the codex is uncertain, but it cannot be placed later than 1480 and obviously many of the compositions belong to an earlier period. The anonymous «Viva, viva rey Ferrante», for example, may perhaps be dated 1458, the year of Ferdinand's accession or possibly a few years later, after his successful repression (1464) of the revolt of the Neapolitan nobles on his father's death.

One of the composers whose works appear in Montecassino 871 N. is the Spaniard Johannes Cornago. He is represented in the manuscript by one sacred composition and seven secular pieces. Cornago is known to have been attached to the Neapolitan Court as early as 1455, and he apparently remained there until about 1475, when his name is to be found in the list of singers in the Royal Chapel of Ferdinand V, the Catholic. He was a member of the Franciscan order and evidently an ecclesiastic of some importance at the Neapolitan Court as well as a chaplain and singer in the Chapel. Although so many years of his life were passed in Italy, Cornago's works were evidently well known in Spain for they appear both in the *Cancionero Colombina* and in the *Cancionero Musical de Palacio*. That his music was also appreciated beyond Spanish realms is evident from the fact that one of his secular pieces is included in the Pixérécourt manuscript in the Bibliothèque Nationale (Fonds français 15123) and that a mass by him is preserved in one of the Trent Codices (Cod. 88. no. 411-415).[4]

Following is a list of the secular pieces by Cornago which have been identified so far:[5]

4. The title is listed in *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, VII, Trienter Codices*, I (Vienna 1900). Einleitung, p. XXV, but the work in not published in the collection.

5. The following abbreviations will be used for the manuscripts:

Mon	Montecassino, 871 N.
CMP	Cancionero Musical de Palacio, 2·1·5.
Col	Cancionero Colombina, 2·1·78.
P	Manuscrit Pixérécourt, Bibl. Nat., Fonds français, 15123.
Sev	Cancionero Colombina, 5·1·43.
Flor	Florence, Bibl. Naz. Cen. Magliabecchiana, XIX, 176.
Es	Escorial, ms. IV·a·24.

I am indebted to Madame G. Thibault de Chambure for kindly informing me that a defferent version of no. 4 appears in the «manuscrit Cordiforme», the *Chansonnier de Jean de Montchenu*, Paris, Bibl. Nat., Henri de Rothschild Collection. She has also graciously allowed me to study her transcription. Her edition of this manuscript is to appear shortly.

	Incipit	Author of text	Manuscripts	Voices
1.	Donde stas que no te veo...	Don Diego de Castilla.....	Mon, pp. 264-265. Cornago. Col, ff. 17v-19r. Anónimo...	3 3
2.	Gentil dama no se gana.....	Anónimo.....	Col, ff. 7v-9r. Anónimo.... CMP, ff. 27v-28r. Cornago..	3 4
3.	Moro perche no dai fede....	Anónimo.....	Mon, p. 275. Cornago..... P, ff. 54v-55r. Cornago.... Flor, ff. 19v-21r. Cornago.. Sev. ff. 93v-94r (n. 111) . .	3 3 3[6] 3
4.	Morte merce gentile.....	Anónimo.....	Es, ff. 91v-92r. Anónimo.. Mon, p. 278. Cornago..... Manuscrit Cordiforme. Anón. ff. 12v-13r, 14v-15r...	3 3 3
5.	Non gusto del male estranio.	Anónimo.....	Mon, p. 343. Cornago.....	3
6.	Porque mas sin duda creas..	Juan de Mena..	Col, ff. 44v-46r. Cornago....	3-4
7.	Pues que Dios te fizo tal....	Anónimo.....	CMP, ff. 1v-2r. Cornago... Col, ff. 29v-31r. Cornago. .	3 3
8.	Qu'es mi vida preguntays...	Anónimo.....	Mon, p. 380. Cornago..... Mon, pp. 257-258. Cornago-Oquegan..... Col. ff. 24v-26r. Anónimo...	3 4 4
9.	Segun las penas me days....	Anónimo.....	Mon, pp. 276-277. Cornago.	3
10.	Señora qual soy venido.....	Marqués de Santillana.....	CMP, ff. 38v-39r. Anónimo .	3
	Infante nos es nascido.....	Triana?.....	Col, ff. 36v-38r. Cornago Triana.....	3
11.	Yerra con poco saber.....	Pedro Torrellas.	Mon, pp. 268-269. Cornago.	3

Generally speaking, when a composition occurs in more than one manuscript the differences in the musical text are slight. On several occasions, happily, a comparison of the notation of the same piece as it appears in two manuscripts has made it possible to establish a correct reading. However, in the case of numbers 3, 4 and 7, for example, the manuscripts show such variations in the music as to offer quite distinct versions of the same piece. Occasionally, the literary texts vary from

6. HIGINIO ANGLÈS, Article on Cornago in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. II, p. 1679 ff. For the version in Sev see also the study by. H. ANGLÈS, *Le Chansonnier Français de la Colombina de Sevilla*, in «Estudis Universitaris Catalans», XIV (1929), 227-258 and the illuminating article by DRAGAN PLAMENAC, *A Reconstruction of the French Chansonnier in the Biblioteca Colombina, Sevilla*, in «Musical Quarterly» (1951), Part. I, 501-529; (1952), Part. II, 85-117; Part. III, 245-277. This piece figures in the index established by Plamenac as no. 111 together with the different foliations (we here cite the most recent) and the concordance with the other manuscripts in which it appears, p. 258.

one manuscript to another and, as the texts are often garbled or incomplete, a comparison frequently makes possible a correct and complete version. In the case of number 10, the text in CMP is «Señora qual soy venido», which was identified by Barbieri as a *canción* by the Marqués de Santillana. In Col, however, the piece appears with two independent texts, that by Santillana and another, a Christmas carol, «Infante nos es nascido», evidently inserted later. The names Cornago and Triana are written, one at the top of each page on which the music appears. Mons. Anglès has suggested that perhaps Triana is the author of the interpolated text «a lo divino».[7]

Number 8, however, is unique in that the same manuscript presents two musical arrangements of the same piece. The composition, «Qu'es mi vida preguntays», appears in Mon on page 380 in a three-part setting attributed to Cornago. On pages 257 and 258 it is found in a four-part setting attributed to Cornago, whose name appears at the top of page 257, and to Ockeghem, whose name appears as «Oquegan» at the top of page 258 above the *contratenor* and *contrabassus*. From a comparison of the two versions it is evident that Ockeghem not only added the lowest part but re-wrote the *contratenor*. In Col. the four part version appears without the composers' names.

This piece is of peculiar interest not only because Cornago's name is thus linked with that of the greatest composer of the period but also because it is one more to be added to the few secular pieces by the great Fleming which have come down to us. We know that Ockeghem spent some time in Spain in 1469 and 1470. Although Cornago did not enter the service of Ferdinand the Catholic until 1475, his compositions were undoubtedly known in the Hispanic Peninsula before that date. It seems quite likely therefore that Ockeghem may have heard «Qu'es mi vida preguntays» performed while he was in Spain and at that time arranged it for four voices. The fact that the four-part version appears in Col. seems significant. In all probability Cornago composed the original version in Naples somewhat earlier than 1469. Certain features of its style would suggest a fairly early date. It belongs in many respects rather to the period of Dufay than to that of Ockeghem.

Let us now consider the original version by Cornago. It should be noted that it is not easy to recognize the piece as it now appears in Mon. There, thanks to the carelessness of the scribe, the literary text begins :

7. H. ANGLÈS, see table of contents of Col as published in *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, I, Introducción.

«Preguntays non vos la puedo» instead of «Qu'es mi vida preguntays». At first sight, in consequence, it is not evident that here is a three-part version of the composition for four parts which appears elsewhere in the manuscript.

As regards its form, the composition, as was usual at the time, is based strictly on the metrical form of the poem. The little piece is an example of the *canción,* the courtly lyric form par excellence cultivated in Spain during the greater part of the fifteenth century. This is the form used by Cornago for all his compositions with Spanish texts. Schematically it may be presented as follows. For the sake of clarity we give here the version of the text as it appears in the literary manuscript in the Bibliothèque Nationale (Fonds espagnol 226, f. 35^{v})[8] since there are differences in the text as set down in the musical manuscripts.

	Verse	Music
Pues mi vida preguntays	a	
Non vos lo quiero negar	b	
bien amar e lamentar	b	A
Es la vida que me days.	a	
¿Quién vos podiera servir	c	
También como yo he servido	d	B
Ni trabaxado vivir,	c	
¿Quien podiera haver sofrido?	d	B
¿Para que me preguntays	a	
La pena que he de passar?	b	
pues amar e lamentar	b	A
Es la vida que me days	a	

As we see, there is an introductory stanza, the *estribillo,* of four octosyllabic verses — a *redondilla* — to which the first section of the music is set. It is followed by a stanza of eight verses of which the first four, the *mudanza,* introduce new rhymes and a new rhyme scheme sung to new music. This musical section, often labeled «secunda pars» in the manscripts is normally accommodated to only two verses and must be once repeated for the next two. Thereupon the second part of the stanza, the *vuelta,* which repeats the metrical pattern of the *estribillo* likewise repeats its music. Normally in the musical manuscripts the text of the *vuelta* is written separately at the end of the music. Occasionally it is placed beneath the notes of the music to which it is

8. The poem as it appears in this manuscript is entitled *Cançon.* The author's name is not given, but as it immediately follows a poem attributed to Suero de Ribera it is tempting to speculate whether it may not also be his. He was one of the well-known poets at the Neapolitan Court of Alfonso el Magnánimo.

sung. In this case the scribe of Mon. has written the *vuelta* at the end of the music of both versions. In Col., however, the scribe carelessly neglected to set it down at all.

It is evident that the introductory stanza presents the theme of the poem which is developed in the free part of the succeeding stanza or stanzas and restated, even in part repeated exactly, as in this poem, in the *vuelta*. Whether the *estribillo* of the fifteenth century polyphonic *canción* was repeated after each stanza as a refrain as it had been in its mediaeval prototypes is still a matter of discussion.[9] Certainly the musical manuscripts give no indication of such a repetition. As Le Gentil has pointed out, the repetition of the *estribillo* as a refrain would seem very unlikely in cases where the *vuelta* itself repeated not only the rhymes but rhyme words and even one or more verses of the *estribillo*.[10]

The *canción* composed of *estribillo* and a single stanza much resembles the *bergerette*, a type of *virelai*, which French composers at this same period cultivated beside the more favored *rondeau*. It should be noted, however, that the Spanish *canción* does not employ, except very rarely, a first and second close at the end of the music of the B section. In contrast the *bergerette* still sometimes has this feature as a reminiscence of the mediaeval *virelai* from which it derives. Furthermore, the evidence of both literary and musical manuscripts shows that the first verse at least of the introductory refrain was normally repeated after the complete stanza of the *bergerette*. This is in contrast to the complete absence of any indication in the musical manuscripts that the *estribillo* of the *canción* was to be repeated as a whole or in part.

Stylistically and technically, Cornago's composition shows the all-pervading influence of the French *chanson* of the fifteenth century. Specifically, it shows characteristic traits of this style as it was cultivated in the *rondeaux* and *bergerettes* of the period of Dufay and Binchois. Nevertheless it presents certain features, as we shall see, which suggest a later development of this style and an independent handling of its elements. In other words, the piece represents the moment of transition to the style historically associated with Ockeghem, and is the work of a composer of some originality.

9. For the most recent and inclusive study of the *canción*, its form and the mediaeval forms from which it developed, see Pierre Le Gentil: *La Poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge*. Deuxième Partie, *Les Formes* (Paris 1953). See also ISABEL POPE, *The Metrical and Musical Form of the Spanish Villancico*, in «Annales de Musicologie», II (1954), 189-214.

10. LE GENTIL, *op. cit.*, II, 250-256 and 270-282. See also, ISABEL POPE, *loc. cit.*

The principal melody, which is carried by the *superius,* with its final, *d,* and insistence on *a,* lies in the first mode. The feeling is distinctly modal, and the two instances of $b^{\flat}$ which occur in the manuscript have melodic rather than harmonic significance. The signature of *tempus perfectum prolatio minor* suggests the earlier period of *chanson* composition. This measure was largely abandoned in the later fifteenth century for the more «neutral» *tempus imperfectum prolatio minor.*[11] In fact, however only one other of the secular compositions by Cornago has this signature, nameley, the first section of no. 4. Ockeghem, of course, maintains it in his four part version. Only the *superius* is supplied with text. Probably, therefore, as was usual in the Burgundian *chanson,* we have a composition intended for solo voice with instrumental accompaniment. However, at this period the evidence of the manuscripts is ambiguous, and very likely the manner of performance differed with the circumstances and the taste of the performers.

Each of the lower voices has its melodic and rhythmic independence but developed rather differently from that of the early *chanson,* as will be seen later. The *tenor* and *contratenor* lie within the same range, as is indicated by the use of the same clef in both parts. This range is within the octave *d* to *d'* with a few instances of a rise to *e'* in the *contra.* The *superius* descends as low as *g* and rises as high as *c''* on only two occasions, thus employing for the most part a low, dark vocal register. Both the lower voices cross and re-cross each other continuously, and on two occasions (measures 10 and 29-31) the *superius* descends below one or both of the lower voices, obviously with expressive intent. The total range, therefore, is within two octaves and much of the time all voices occupy the same tonal space. This fact, as well as the constant interweaving of the lower voices suggests that their performance by instruments of contrasting timbre and color would be more effective than a performance *a cappella.*

The plaintive melody sung by the *superius* gives poignancy to the melancholy sentiments of the verses. Indeed its expressive intensity transforms the rather petulant tone of the verses into a genuine lament at love's disillusionment. It is this melody which undoubtedly attracted Ockeghem and inspired him to compose a new and more elaborate setting. While the melody follows the general pattern of the Burgun-

11. CHARLES VAN DEN BORREN, *Études sur le quinzième siècle musicale* (Antwerp 1941), 129.

dian *chanson,* its dark color and rhythmic variety and intensity,[12] which emphasize the nuances of sentiment expressed by the text, distinguish it from the suaver, more impressionistic melodies of contemporary French pieces.[13] Such melodies as this gained for Spanish compositions of this and later periods their reputation for intense and passionate expression so frequently remarked upon by French and Italian contemporaries.

It is worth while to analyze this melody in some detail. Let us first examine the devices by which it is made to enhance the poetic expression. The long irregular phrases of the melody cadence at the end of each verse. This breaking up of the melody into phrases which correspond to the verses is a manner of writing which goes back to mediaeval melody and emphasizes the close relationship between verse and music, that feeling of their inseparable union, which then existed and which continued until the incomparable melodic development of the Italian *madrigal* and its allied forms — the French *chanson* and the Spanish *villancico* of the sixteenth century — dissolved the bonds which tied the music to the verse and permitted the development of purely musical form. In the case of the composition by Cornago, the irregularity of the melodic phrases results from their highly melismatic structure, for the verses themselves are all of the same length. Thus we have the anomaly so characteristic of fifteenth century music that, although the verses determine the melodic phrases, these in turn extend and elaborate the text in a purely ornamental way or enhance its meaning by their musical expressiveness. Only rarely in this piece is the melody syllabic and then for definitely dramatic effect as in measures 7 to 12 where the heart of the poet's meaning is stated musically in recitative-like phrases of long, repeated notes. Added solemnity on the word «negar» is achieved by the descent of a fifth to *a,* which carries the *superius* below the *contra.* Then, after a pause, the important statement, «bien amar» rings out with the leap to the octave above, unaccompanied except by descending notes in the *contra* at an octave and more below. It is worth noting, too, that the effective inner rhyme of «amar» is also emphasized by the *breve* on the last syllable. In contrast, the melisma on «e lamentar» as well as its echo in the still longer succeeding phrase suggests the lover's sighs and

12. ANDRÉ PIRRO, *Histoire de la musique de la fin du XIV^e siècle à la fin du XVI^e* (Paris 1940), 157.
13. VAN DEN BORREN, *op. cit.,* 275.

even sobs in the dotted rhythms and irregular rise and fall of the melody. The melismatic melody of the last verse of the *estribillo* (measures 18-21) likewise has its echo in the following and final phrase of this section. And here too the echoing phrase is given intensity and dramatic effect by its ascent to a higher note than the highest one of the original. Indeed this final phrase ascends to *c″*, the highest note of the melody, to reach the climax not only of the phrase but of the entire composition, since the music of section *A* is repeated for the second part of the stanza, the *vuelta*. These echoing phrases, which are indeed heightened paraphrases, not literal repetitions of the original phrase may have been sung to the last word or last syllable of the verse. Again, the whole verse may have been repeated as an echo. However, the manuscripts give no indication of such repetition.

The opening phrase of the second section, the «secunda pars», is placed very low, the query, «quien vos pudiera servir», being set forth in slow and solemn notes rising only gradually to *g′* from *g* and then descending by step to the tonic, the note on which it began. The sombre effect is emphasized by the imitation at the unison in all three parts and the fact that the *superius* descends below both accompanying voices. Long-spun melismas, so long that they must be broken by rests, very much extend the second verse. Here again the echoing of a phrase by the following one eloquently heightens the expressive effect of the melody. This section of the music is so melismatic that it is almost as long as the first section, although it is sung to only two verses in contrast to the four of the *estribillo*.

Having observed the way in which the melody performs its expressive function, let us analyze the structural elements which inform it with grace and movement, which make it musically alive. We have remarked on the use of «echoing phrases». These not only enhance the expressive quality of the music, but they also give coherence and unity to the melody. The echoing phrase recalls the original, rarely by exact repetition of either rhythm or melody but rather by subtle similarities. An interesting example occurs in measures 40 to 42 where the rhythmic pattern but not the melody of the preceding phrase is exactly repeated. The second phrase is usually longer, and its lingering descent to the cadence emphasizes its character as an echo. These melismas are never meaningless and wandering, irregular though the melodic line may be. The skillful use of agogic accents (measures 16, 19, 20, 23, 32, 40-41), the subtle patterns in the rise and fall of the melodic line, the use of

syncope to cast a shimmer on the regular rhythmic flow, all combine to give variety and movement, yet they are so disposed as not to destroy the underlying ternary pulse. The rhythms of fifteenth century melody are never sharply accented nor confined within a regularly recurring measure.[14] In the passages of syllabic melody the accents of the text have rhythmic value, and long notes and repeated notes are combined with stepwise movement within a narrow range. These elements tend to establish afirmness, in both the melodic and rhythmic sense, to which the flowing melismas may safely be contrasted.

The two accompanying voices of this piece are also strikingly melodic and vocal. In this respect Cornago's piece differs from the usual style of the Burgundian School and looks forward to the style of Ockeghem's period when the tendency toward a fuller independence of the parts became increasingly evident. Whereas in the earlier *chanson* the *superius* and *tenor* parts were normally composed as a duet with the *contra* as a filling-in and supporting part, here we have three fully developed and independent melodic lines. All the voices cadence together at the ends of phrases, but the musical flow is maintained by the overlapping of phrases through the use of rests or held notes in one or another voice while the other voices move. The rhythmic independence of the parts contributes to the animation and produces interesting contrasts in texture.

Imitation occurs, but only briefly. Prominence is given to the *contra* by allowing it to introduce the little passages of imitation with which both sections begin. At the opening of the piece the *contra* starts with the first notes of the principal melody which are imitated at the fifth above by the *superius* three measures later while the *tenor* enters between them with an entirely independent little melody. Later, in measures 20 to 21, a brief snatch of imitation between the *tenor* and *superius,* again at the fifth, while not quite perfect either melodically or rhythmically, brings them to the cadence. This phrase, curiously enough, is repeated in all three voices, though not exactly, in the second section (measures 32 to 34) where they are altered so as to produce a brief passage in *faux-bourdon* before the cadence. With the opening of the second section we have an instance of exact imitation in all three voices at the unison, introduced, again, by the *contra,* followed successively by the *tenor* and

14. For an interesting analysis of the rhythm of music of the fifteenth and sixteenth centuries see, DONALD LOACH, *A Stylistic Approach to Species Counterpoint,* «Journal of Music Theory», Yale School of Music, I (1957), 181-200.

superius. In this passage all the voices lie very close together and all cross and recross. As has been said, the color is sombre and the contrapuntal texture is somewhat clouded. However, the whole phrase has a firmer harmonic feeling than any other in the composition with the complete triads in root position on the fourth and fifth degress as well as on the tonic. It leads, furthermore, to the above mentioned brief passage of *faux-bourdon* before the cadence.

Both inner and final cadences are those characteristic of the Dufay generation. At the end of each section we find the «Landini cadence» (II - VII - VI - I) in the *superius* and the usual III - II - I cadence in the *tenor* while the *contra* ascends by step to the fifth. In measures 37 to 38 we have a single example of a resolution from the complete triad on the fifth degree to the tonic. Near the end of the second section where a *fermata* in each part brings the voices together on a half cadence, we have, however, the resolution on a *c* major chord rather than on the dominant, and the harmonic effect is inconclusive.

To sum up, we may say that Cornago's composition is striking for its intense expressiveness. This quality is achieved by the declamatory character of certain syllabic passages, by the use of «echoing» phrases in the melismas, by the imitation among all voices at the opening of the second section, by effective use of agogic accents and melodic climax. Cornago, furthermore, has mastered the essential elements of the style of his period, as is evident in the skillful construction of the melody, the subtle rhythmic patterns in which syncope plays a notable part, and in the free handling of the three independent voices without the loss of a unifying and coherent structure.

When we turn to the four-part arrangement by Ockeghem the most striking new feature of the setting is the addition of the unusually low bass part. We feel immediately the significance of this new tonal dimension which Ockeghem himself was the first to develop consciously and systematically. This new part adds richness to the contrapuntal texture and at the same time gives harmonic coherence and firmness to the composition. The motion of the bass with its many short phrases, broken by rests, the frequent leaps and angular melodic outline, seems distinctly instrumental as compared with the fluent movement of Cornago's voices. The original *tenor* remains unchanged as does, of course, the melody of the *superius*. After the opening phrase, which is the same as the original placed an octave higher, the *contratenor* continues quite differently. As in Cornago's piece the *tenor* and *contratenor* con-

stantly cross each other. At the beginning of the second section the imitation now occurs at the octave and unison between the bass, *tenor* and *superius,* while the *contra* has an independent theme. But now the imitation is of secondary importance. It is the harmonic character, the definite feeling of change of tonality to the dominant which gives emphasis to the opening of the «secunda pars».

Ockeghem has «modernized» the composition. The introduction of the bass not only adds a new dimension but provides definite harmonic support. Now that the *contra* and *tenor* are inner voices they assume the function of filling in the harmony rather than being accompanying parts with an independent melodic and rhythmic life. The resulting occurrences of parallel thirds and sixths reënforce the harmonic feeling while the constant use of dominant and tonic chords establishes a real feeling of tonality.

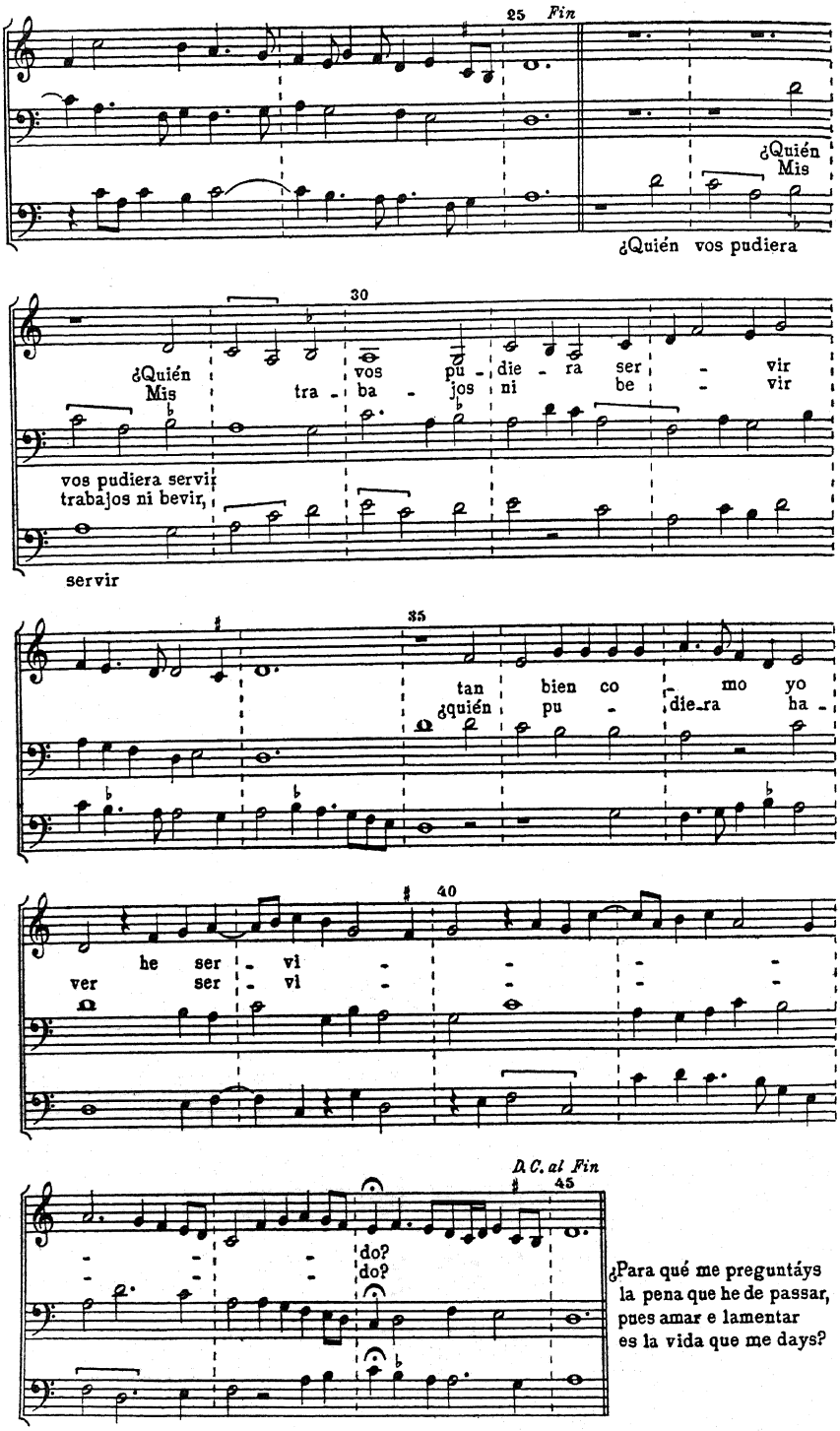
Although the modal feeling of Cornago's version is much diminished, nevertheless, at the final cadences of the two sections the old-fashioned character of the «Landini cadence» in the *superius* and of the II - I progression in the *tenor* is of necessity still maintained. However, the final tonic is now preceded by a dominant chord with *a* in the bass leaping to *d* below. At the *fermata* sign before the final cadence of the second section we now have a half cadence on the complete dominant chord in root position with the root doubled. The resolution of the following final cadence, moreover, occurs in a new form because of a retarded cadence in the *contra* where we have *a-b-a*. It seems necessary, therefore, to flat the *b* in both *superius* and *contra*. This apparently is a reminiscence of one form of the «Landini cadence».[15] We thus have the added interest of contrast in the forms of the cadence of the two sections while the harmony enhances their expressive effect.

Ockeghem, attracted by the expressive quality of Cornago's melody, gave it a fuller, more sonorous setting and transformed its harmonies in accord with a newly developing style. As a result he greatly developed the musical expression which in Cornago's piece was only partly realized. Ockeghem's arrangement is an example of the way in which a skillful master of his art resolved a little technical and stylistic problem, interesting, though of unassuming dimensions.

ISABEL POPE

15. WILLI APEL, *Harvard Dictionary of Music* (Cambridge, Massachusetts 1947), articles *Cadence* and *Landini Cadence.*

Cornágo
T
C
[Qué's
Preguntays
Preguntays
mi vi - da] pre - gun - ta - ys? Non vos la que - ro ne -
gar: bien a - mar e la - - men - tar
es
la vi - da que me da - ys


25
Fin
¿Quién
Mis
¿Quién vos pudiera
30
¿Quién vos pu - die - ra ser - vir
Mis tra - ba - jos ni be - vir
vos pudiera servir
trabajos ni bevir,
servir
35
tan bien co - mo yo
¿quién pu - die_ra ha -
40
he ser - vi -
ver ser - vi -
D.C. al Fin
45
do?
do?
¿Para qué me preguntáys
la pena que he de passar,
pues amar e lamentar
es la vida que me days?

Cornago-Oquegan
Ca
Qué's mi vida preguntáys?
T
Qué's mi vida preguntáys?
C b
Qué's mi vida preguntáys?
5
Qué's mi vi-da pre-gun-ta-ys? Non
(1)
10
vos la pue-do ne-gar: bien
(2)

a - mar
y la - men - tar
vi -
es la vi - da
da que me da - ys
que me da - ys.
Fin
¿Quién
¿Ni
¿Quién vos pudiera servir,
¿Ni trabajando bevir
¿Quién vos pudiera servir,
¿Ni trabajando bevir
¿Quién vos pudiera servir,
¿Ni trabajando bevir

¿Para qué me preguntáys?
La pena quero passar,
pues amar e lamentar
es la vida que me days?

NOTES ON THE TRANSCRIPTIONS

THE COMPOSITION OF CORNAGO

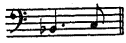
1. Mon p. 380 (m. 36), reads incorrectly :

It is corrected here following Col. and Mon p. 257.

2. Ms. (m. 23) reads incorrectly in Contre

The other voices are like the corresponding voices in the version for four parts.

THE COMPOSITION OF CORNAGO-OCKEGHEM

1. Mon (m. 7) : 

2. (m. 11) Col writer b unmistakably.

3. In Mon all the notes in the *superius* from this note to the end of the first section are written a third too high. They are corrected after Mon p. 380 and Col f. 34v. (mm. 12-35).

4. Col (m. 13) :

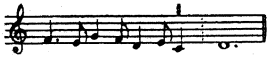
Evidently a mistake of the copyist. In *Cb* both Col and Mon write *b* incorrectly.

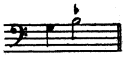
5. Col (m. 13) :

6. Mon (m. 15-16) :

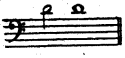
7. Mon (m. 17) :

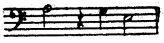
8. Mon omits (m. 17) :

9. Mon p. 257 (m. 24) : 

10. Mon p. 257 (m. 30) : 

11. Col f. 36r (m. 34) :

12. Mon p. 257 (m. 35) : 

13. Mon p. 258 (m. 36) : 

14. Col (m. 38-39) :

NUEVOS DATOS PARA LA BIOGRAFÍA DE MIGUEL GÓMEZ CAMARGO

La familia de músicos de apellido Camargo abarca dos largos siglos. Según parece, el primer musicólogo que habló de los Camargo fue H. Eslava en la «Gaceta musical de Madrid» (1856), pág. 219, donde dio la siguiente noticia: «D. José Camargo nació en Guadalajara hacia la mitad del siglo XVI. Hubo por aquellos tiempos muchos profesores de música con este apellido: en la Real Capilla lo fueron Cristóbal, Melchor y Diego Camargo, y en algunas catedrales se encuentran otros varios. Es pues de creer que José Camargo fuese hijo de algún profesor de música y que a él debiera su educación artística. Obtuvo el magisterio de la catedral de Valladolid, pero se ignora la fecha de su fallecimiento».

Eslava reprodujo exactamente esta noticia en la *Lira Sacro-Hispana* (tomo I, serie 2.ª, siglo XVI), pero cuando consigna en el índice los autores y obras publicadas de cada uno, escribe: «Himno de Santiago Apóstol a 4 voces, por el maestro D. Miguel Gómez Camargo». Por consiguiente, como ilustración a su apunte biográfico sobre José Camargo pone una pieza de Miguel Gómez Camargo, haciendo con ello que la primera noticia acerca de los Camargo aparezca confusa desde el primer momento. Esta confusión fue repetida por Pedrell (*Diccionario biobibliográfico*, vol. I, pág. 268), por Fétis (*Bibliographie Universelle*), por Parada y Barreto (*Diccionario de la música*, pág. 17) y Mitjana (*La musique en Espagne*, col. 1995), los cuales reproducen la citada noticia de Eslava, sustituyendo el nombre de José Camargo por el de Miguel Gómez Camargo. H. Collet (*Le mysticisme musical espagnol*, pág. 358) da la noticia un poco ampliada en los siguientes términos: «Miguel Gómez Camargo, né vers 1550 et maître de chapelle

à Valladolid. Il ne faut pas confondre ce musicien soit avec Baltasar Camargo, chanteur de la Reine et connu par sa lettre au duc de l'Infantado, datée du 13 novembre 1611 à Madrid ; soit avec Cristobal Camargo de la Chapelle Royal ; soit en fin avec Diego Camargo qui est peutêtre le frère du précedent. Le manuscrit de ses oeuvres sommeille encore à L'Escorial et seul Eslava en a tiré pour la *Lira* un hymne a l'Apôtre Santiago, à 4 voix, dont les imitations par mouvement contraire sont d'une pureté bien éloignée des artifices d'école si chers aux Néerlandais».

De todos los Camargo fue, sin duda alguna, el más célebre Miguel Gómez Camargo, maestro de capilla de la catedral de Valladolid, pero este compositor no es del siglo XVI, sino totalmente del siglo XVII, a menos que le atribuyamos una vida cuya existencia habría durado unos 150 años, o que hayan existido dos músicos con el mismo nombre y con los dos apellidos también iguales, y que uno perteneciera al siglo XVI y otro al XVII ; pero ninguna razón ni documento puede apoyar semejante hipótesis. En cuanto al himno al apóstol Santiago, en el que Collet encuentra el espíritu místico español representativo del siglo XVI, pudo haberlo escrito cualquier Camargo del siglo XVII, pues todos sabemos que los compositores de la primera mitad de dicho siglo escribían o podían escribir perfectamente tanto en el estilo antiguo del renacimiento como en el nuevo estilo o barroco : en el primero, porque lo habían estudiado con sus maestros y porque todavía era viva la tradición del XVI ; en el segundo, porque era el propio de su tiempo. Además, es un hecho que los compositores españoles del XVII practicaron la policoralidad barroca en los salmos, misas, antífonas, romances y villancicos, pero en los himnos y motetes continuaron escribiéndolos, generalmente, a cuatro o cinco voces, como puede observarse en los himnos del mismo Miguel Gómez Camargo conservados en Valladolid.[1]

Pero, antes de hablar de este músico, intentemos reconstruir en la medida de lo posible, ya que no de una manera definitiva, el árbol genealógico de los Camargo y proporcionar nuevos datos para la biografía de Miguel.

El primer músico de apellido Camargo que aparece en los documentos hasta ahora conocidos es GASPAR DE CAMARGO, el cual, según el *Libro de Veeduría et Informationes* del año 1548, era menestril

1. Cf. H. ANGLÉS, *El Archivo Musical de la Catedral de Valladolid*, en «Anuario Musical», III (1948), 64-66.

y se hallaba en esta fecha «en las partes de Italia, Alemanya y Flandes al servicio del Príncipe n.s.».[2] Con toda seguridad este músico es el mismo que en 1584 servía aún en la Real Capilla de Felipe II, y que en los documentos referentes a dicha capilla es llamado Gaspar Camargo «el Viejo».[3]

Junto con Gaspar estaba BALTASAR DE CAMARGO, «que asentó en lugar de Francisco de Gálvez, tiene asyento des del primer de mayo del dicho año... se partió para las partes de Flandes».[4] En 1549 ambos residían en Flandes. En 1550 se les une MELCHOR DE CAMARGO. Evidentemente se trata de tres hermanos cuyo padre tuvo el capricho de imponer a tres de sus hijos los nombres de los tres Reyes Magos : Gaspar, Baltasar y Melchor. Desde este momento se les encuentra siempre juntos : en 1550 en Flandes y Alemania con Don Felipe ; en 1552 en las cortes de Monzón ; ; en 1554 en Inglaterra ; en 1555 en Bruselas y en 1556 se marchan, también los tres juntos, a España con cuatro meses de licencia.[5] En 1572 solamente se encuentra, en la corte de Felipe II, Gaspar de Camargo (por esto le llamarían «el Viejo»), de quien se consigna que «a causa de su extrema necesidad y deudas que tiene no ha residido en todo este año de quinientos setenta y dos. Vra. S.ª vea si ha de ser pagado».[6] Existió además un MATEO CAMARGO que, en opinión de nuestro amigo Solar-Quintes, opinión que hacemos nuestra, fue hermano de los tres anteriores. De estos cuatro hermanos, Baltasar se casó con María de Salgado, de la que tuvo los seis hijos siguientes : Cristóbal, Gaspar, Ana, Melchor, Baltasar y Diego. Los hijos varones de este matrimonio estaban todos al servicio de Felipe II en 1584 como ministriles.[7] Melchor lo estaba todavía en 1593.[8] El lector habrá observado en los nombres de los hijos de Baltasar y María Salgado la repetición del trío Gaspar, Baltasar y Melchor. La hija Ana se casaría con un caballero cuyo apellido era Gómez y de este matrimonio nació Miguel Gómez Camargo, ya que, gracias a una serie de cartas dirigidas a este músico, sabemos que su madre se llamaba Ana. Este Baltasar casado con María Salgado era vecino de Guadalajara

2. Cf. H. ANGLÉS, *La música en la corte de Carlos V* (Bacrelona 1944), 109.
3. Vide NICOLÁS A. SOLAR-QUINTES, *Nuevos documentos sobre ministriles...*, en esta misma «Miscelánea».
4. H. ANGLÉS, *loc. cit.*
5. H. ANGLÉS, *op. cit.*, 115-139.
6. H. ANGLÉS, *op. cit.*, 10.
7. Cf. SOLAR-QUINTES, *loc. cit.*
8. Cf. ISABEL POPE, *The Spanish Chapel of Philip II*, en «Renaissance News», V (1952), 37.

y músico de su Majestad.[9] Por consiguiente, la familia Camargo era oriunda de Guadalajara y Miguel Gómez Camargo pudo haber nacido en esta ciudad, aunque no podemos afirmarlo categóricamente. Pero lo que sí es indiscutible es que este músico pertenece al siglo XVII totalmente, puesto que en 1689 actuaba todavía como maestro de capilla de la catedral de Valladolid, como veremos luego.

Además de Miguel Gómez todavía encontramos otros Camargo en el siglo XVII. En primer lugar está el caso de IGNACIO CAMARGO. Según las notas de don Arcadio de Larrea existentes en el Instituto Español de Musicología, por cuya cuenta investigó detenidamente el archivo de la catedral de Valladolid, existen en distintos manuscritos de dicho archivo unas cuarenta piezas a nombre de Ignacio Camargo. Algunas de ellas están fechadas en 1660, 1662 y 1663. Por su parte, Pedrell, en su Diccionario, afirma también la existencia de obras de José Camargo en el archivo catedralicio de Valladolid y se pregunta: «¿El José Camargo es el Ignacio José o José Ignacio de quien existen obras en Valladolid?» O sea que Pedrell pensó que el José Camargo de que habla Eslava y este Ignacio Camargo podían ser una misma persona Pero la verdad es que el nombre de José no aparece en ninguna de las piezas conservadas en los archivos de Valladolid. El hecho de la existencia de una cuarentena de piezas de Ignacio Camargo en el archivo de la catedral vallisoletana habría dado origen a la afirmación de Eslava de que José Camargo (suponiendo que José e Ignacio sean la misma persona) fue maestro de capilla de la catedral de Valladolid, pero resulta que incluso en las fechas de 1660-1663 con que están datadas algunas de sus obras, el maestro de capilla de la mencionada catedral era indiscutiblemente Miguel Gómez Camargo, según lo atestigua la correspondencia epistolar dirigida por varios músicos contemporáneos suyos «Al Licenciado Miguel Gómez Camargo, Racionero y Maestro de capilla en la Santa Iglesia de Valladolid», correspondencia que abarca del 1656 al 1689, y en cuyo encabezamiento consta casi siempre el cargo de maestro de capilla de Miguel Gómez Camargo. El hecho de que se hallen tantas piezas de Ignacio Camargo en el archivo catedralicio de Valladolid no tiene ninguna fuerza para pensar que fue maestro de capilla, pues el archivo conserva muchas obras de varios compositores de la misma época que nunca estuvieron en Valladolid. Pero el hecho

9. Así consta en el Archivo de Palacio, Real Capilla, legajo 6723, Felipe II, años 1557-1584, según nos comunicó nuestro amigo Solar-Quintes.

de que estas piezas sean tan numerosas sí puede probar que entre Ignacio y Miguel existía un fuerte grado de parentesco, gracias al cual las composiciones de aquél encontraban en la catedral de Valladolid más facilidades de ejecución que las de otros compositores.

También a finales del siglo XVII nos encontramos con otro IGNACIO CAMARGO, autor de un *Discurso theologico sobre los theatros y comedias de este siglo, en que por todo género de autoridades se resuelve con claridad la questión de si es, o no, pecado grave el ver comedias como se representan oy en los theatros de España* (Salamanca... 1689).[10] ¿Tendrá algo que ver este Ignacio Camargo con el compositor del mismo nombre y apellido y viviendo en la misma época?

La última personalidad musical llevando el apellido de Camargo de quien tenemos noticia es la célebre bailarina MARÍA ANA CUPIS DE CAMARGO. Nació en Bruselas el 15 de abril de 1710, de una familia noble de origen español. Su tío, don Juan Camargo, fue obispo e inquisidor español.[11] Desde muy niña María Ana Camargo manifestó las más extraordinarias disposiciones para la danza, lo cual decidió a la princesa de Ligne a enviarla a París, pagándole los gastos de su educación como bailarina. Entró a formar parte del Teatro de la Ópera el 5 de mayo de 1726, y desde el primer momento fue el ídolo de los aficionados al ballet en los principales teatros de Europa. Retiróse de la escena en 1751 y murió en París el 29 de abril de 1770. En el volumen *Souvenirs du temps passé*, de J. B. Weckerlin, hay un Rondeau sobre el tema de «la Provençale» dedicado a la Camargo. Dice así la primera estrofa:

Camargo c'est la grâce,
Terpsichore ne l'égale pas;
Les amours sur sa trace
ont peine a suivre ses pas.

Otra alusión al arte de esta bailarina la hace el mismo Weckerlin en *Nouveau Musiciana* (París 1840), 52.

En cuanto a Miguel Gómez Camargo, gracias a unas sesenta cartas autógrafas de compositores españoles contemporáneos suyos y dirigidas al mismo músico, podemos aportar una serie de datos nuevos acerca de

10. PEDRELL, *Documentos inéditos para un Diccionario*, Bilioteca Central, manuscrito M. 942.

11. En un *Processionarium secundum ritum S. Romanae Ecclesiae*, edit. en Madrid en 1729, en el fol. III, consta la Licencia (Madrid, 13 septiembre 1728), dada por el Obispo Inquisidor general don Juan de Camargo. Cf. ANGLÉS-SUBIRÁ, *Catálogo Musical de la Bib. Nac. de Madrid*, II, pág. 88.

sus actividades musicales y de su personalidad. Por estas cartas sabemos que durante los años 1647-1648 estuvo de maestro de capilla en Medina del Campo ; de 1649 hasta el verano de 1652, mtro. de cap. en la catedral de Burgo de Osma ; en 1652-1653, mtro. de cap. de la catedral de León ; en 1653 se hicieron pasos para que nuestro músico fuese trasladado a Zamora, pero en 1654 lo encontramos ya como mtro. de cap. de la Sta. Iglesia Catedral de Valladolid, cargo que ejerció durante más de treinta años consecutivos y sin interrupción. La última carta dirigida a Miguel Gómez Camargo en Valladolid lleva fecha de 20-IX-1689, firmada por Francisco Zubietta en Palencia. Su muerte, por consiguiente, hay que situarla entre 1690-1695.

Por la misma correspondencia sabemos que Miguel tenía un hermano de nombre Antonio y una hermana llamada María, y se conserva una carta de aquél que termina así : «reçive muchas encomiendas de doña María, tu hermana, que no se oblida de encomendarte a Dios... Toledo y tu casa, junio a 22 de 1654 años. Tu ermano Antonio Gómez». Esta María vivirá más tarde en Valladolid con su hermano Miguel, nuestro músico, hasta el año 1669 en que murió. La madre de nuestro compositor es nombrada frecuentemente en el epistolario, las más de las veces como Sra. Ana de San Gabriel y algunas otras Sra. Ana Camargo. Con toda probabilidad murió a principios de 1658, puesto que después de esta fecha ya no se encuentra ningún corresponsal que termine sus cartas con saludos para ella, como lo hacían con frecuencia en las anteriores a esta fecha.

Según parece, Miguel Gómez Camargo no gozaba de muy buena salud ; no obstante, aunque en 1674 se lamentaba de sentirse «cansado y viejo»,[12] vivió todavía muchos años más y su actividad de compositor y director debió ser muy intensa.

El gran problema de los compositores españoles del siglo XVII era el poder encontrar letras que por lo menos tuviesen un valor literario mediano, ya que el peor gusto imperaba en toda línea. En el mencionado epistolario Miguel Gómez aparece como el árbitro musical de ambas Castillas, y su parecer es consultado y respetado por músicos de otros puntos de la Península. Su música es cantada con gusto y celebrada en todas partes y provee de textos poéticos o letras a casi todos sus corresponsales, y de más de un pasaje de este epistolario parece desprenderse

12. «Aunque en la suia me dize está muy cansado y biejo, la primera admítola, la segunda no respondo a ella, porq. es materia odiosa.» De una carta firmada por Fray Francisco Navarro y fechada en Madrid el 27-X-1674.

que él mismo escribía también, a veces, las letras. De todas partes le piden música suya y letras. Así vemos cómo doña Catalina de Contreras y Castrillo, monja de Santa Clara la Real de Tordesillas le pide «una lamentazión de mucho arte i de su buen gusto i gran zienzia, como Vmd. tiene». Diego Caseda desde Zaragoza le remite «las letras de los Villancicos de Reyes, que lo que tienen de bueno es que son nuevas» ; estas letras se las había mandado antes Camargo a Caseda. Andrés de Abbadía, maestro de capilla de Palencia en 1665 le pide «algunas seguidillas de el nazimiento, aunque sean antiguas». Juan de Salazar : «También supliqué a Vmd. me faboreziese con algunas letras de su elección para ir empezando a trabajar mi fiesta del Corpus y aora buelvo a hazer la misma súplica, que no tengo consuelo, cuando no tengo letras de Vmd.» Gaspar de Cavodevillas desde Ávila, en 1671, «quedo sumamente agradecido y muy en particular por el quatro, que es como suio, y muy del tiempo». Láçaro de la Calle, desde León, en 1652, «Pesaríame que no nos honre Vmd. la fiesta con un par de Villancicos mui de su gusto y elección que, con que le tengan tan bueno como el psalmo que nos embió, los estimaré». Juan Caçado, desde Astorga, en 1651, «El Sr. Juan de Robles, que está presente, y en su nombre suplicamos a Vmd. nos ynbíe un salmo Dixit Dominus y una Magnificat a 4 vozes con esta disposición : un contrabajo de caña, tres tiples que canten todo lo más bajo que puedan y el más bajo aga ofiçio de contralto, que es para monjas bernardas, a donde está para entrar una discípula bajona del Sr. Juan de Robles». José López de Guevara, desde Oviedo, en 1660, «Suplico a Vmd. me favorezca con un par de letras al Santísimo que sean de su gusto». Francisco de Escalada, desde León, en 1658, «Reciví su carta de Vmd. con los villançicos y mucho gustó». Doña María de Monbroy, del convento de La Encarnación, de Ávila, en 1656, «Las sras. cantoras, en teniendo música de Vmd. está la fiesta cumplida del todo». Juan Romero, mtro. de capilla[13] en 1675, «Estimo sobre mis ojos las letras que son como suyas y de su buen gusto... lo que es de Vmd. sé que es tan primoroso i de tan delicado gusto que en mi opinión nadie se le iguala, i no gasto lisonjas».

Hemos aducido estos testimonios, entre otros muchos más que tenemos, para dar una somera idea de la autoridad y renombre de que gozó Miguel Gómez Camargo entre los músicos de su tiempo. A continuación damos un par de cartas, entre las sesenta que poseemos, como

13. La carta no lleva el nombre del lugar donde fue escrita.

una muestra de este epistolario interesantísimo para la historia de la música española en el siglo XVII.[14] En la segunda mitad de este siglo el villancico y el romance absorbieron hasta tal punto todas las manifestaciones musicales que, al final de cada nocturno del rezo de los Maitines, en las grandes solemnidades religiosas, se cantaba un romance.[15] Ahora, gracias a la primera de las cartas que aquí publicamos, conocemos otro aspecto de la música religiosa española totalmente desconocido hasta la fecha : que los famosos «cuatro de empezar» tan en boga en el teatro barroco,[16] se cantaban también en la iglesia y precisamente antes del Miserere. Tanto el autor de la carta, Gaspar de Cavodevillas, como los dos músicos en ella citados, Nicolás de Arroyo y Francisco el Arpista, son desconocidos, y debemos a la correspondencia de Miguel Gómez Camargo la primera noticia acerca de los mismos.

«Sr. D. Miguel Gómez Camargo.

Con los fabores que Vmd. es servido hazerme en la suia de participarme las nuebas de su salud, quedo sumamente agradecido y muy en particular por el quatro, que es como suio, y muy del tiempo. Por acá está esso muy introduçido en los misereres y en el primero que aya se cantará y tengo entendido á de parezer muchas vezes bien, si yo no le echo a perder. Doi a Vmd. muchas graçias por la md. que es servido hazerme y las reçiva de el Maestro en particular, con todos los demás de la Capilla, el amigo Nicolás de Arroyo y Don Fran.co el Arpista, y siempre me tendrá Vmd. muy a su obediencia con muy finos deseos de servirle, como lo pide mi obligaçión. Dios g.de a Vmd. muchos años. Avila y febrero 17 de 1671.

De Vmd. su servidor y Amigo más seguro, q. s. m. b.,

Gaspar de Cavodevillas.»

La carta que sigue a continuación, junto con la de Juan Caçado, de la que hemos citado un fragmento, nos ilustra sobre la vida musical en los conventos de monjas, donde éstas, además del órgano, tocaban instrumentos tales como el fagot, las chirimías y la guitarra, llegando en algunos casos, como en éste del convento de La Encarnación de Avila, a constituir una orquesta femenina «sui generis».

14. En el «Anuario Musical» (1959) publicamos las cartas que hemos juzgado más importantes para la historia de la música española en esta época.

15. Véase mi trabajo *El Romance polifónico en el siglo XVII,* en «Anuario Musical», X (1955).

16. Véase en esta «Miscelánea» el trabajo de J. SUBIRÁ, *El «Cuatro» escénico español.*

«Sr. Miguel Gómez Camargo.

Deseando saber q. yglesia ocupava Vmd. é hecho algunas diligencias y anme dicho está en la de León. Olgaréme çierto q. sea con muchos aumentos como los mereçen sus prendas de Vmd., q. ya sabe las muchas servidoras q. tiene en casa y q. yo lo é sido y lo seré siempre.

Siguiendo este natural afecto, escriví, aora un año, a Vmd. a Astorga, entendiendo estava allí y deseando tener música suya en la octava del SS.mo Sacramento. Con el mesmo intento escrivo ésta y le suplico me responda p.ª q. viendo yo carta suya y sabiendo gusta de haçerme md. procure remitirle las letras q. nos conçertemos, q. le ago saber a Vmd. tenemos voçes grandes, q. se sirvió nro. S.r de q. las reçibiéramos tan a tiempo q. no hiçieren falta la S.ª D.ª M.ª Ordóñez y la S.ª D.ª Clara Eugenia y la S.ª D.ª Mariana Rosa, q. a todas tres llevó nro. S.r en cosa de diez meses y menos, con grave sentimiento de todas. Emos reçibido en su lugar cuatro tiples grandes q. son el asombro de esta çiudad: una organista exçelente, hija de Esteban Tomás, y una bajona, discípula de Arroyo, y, si la halláramos buena, reçibiéramos otra bajona por tener dos buenas y tocan harpa todas las cuatro boçes, pero la una dellas acompaña muy diestramente con ella y así suele haçer coro de por sí, una o dos voçes con el harpa, y las demás o tocan el órgano y el bajón; otra toca muy bien guitarra de rasgueado y punteado y canta con ella todo lo q. se ofreçe. Vmd. se sirva responderme luego, q. deseo mucho ver letra suya y saber de su salud y tener en la octava del SS.mo el luçimiento de cantarse música de Vmd. La S.ª D.ª Ana de Bracamonte b. s. a Vmd. l. m. y yo b. s. muchas veçes la de la S.ª Ana Camargo y a Vmd. g.de nro. S.r como deseo. Deste de La Encarnación de Avila y março 12 de 1653 años.

Servidora de Vmd., q. s. m. b. s.,

Doña Isabel Pinel.»

Réstanos, para terminar estos apuntes, decir unas palabras sobre la producción de Miguel Gómez Camargo. Según H. Collet, en la cita aducida en el comienzo de este trabajo, «el manuscrito de sus obras dormita todavía en El Escorial». Pero, consultado sobre este punto el P. Samuel Rubio, actual maestro de capilla de El Escorial, quien ha confeccionado el fichero de todos los manuscritos musicales que se conservan en dicho monasterio, resulta que no existe ni una sola pieza de música con el nombre de Camargo en el archivo escurialense. Que existan algunas piezas de Camargo en otras iglesias españolas es casi seguro, pero el principal acervo de la producción musical de los Camargo continúa hallándose en Valladolid. Ahora bien, en el archivo catedralicio de esta ciudad hay piezas a nombre de Miguel Gómez Camargo y de Ignacio Camargo y muchísimas con el apellido escueto y solo de Camargo. ¿A cuál de los dos deben atribuirse estas últimas? A esto sólo se podrá responder después de haber estudiado detenida-

mente los distintos manuscritos y compararlos entre sí. A priori tenemos la impresión de que deben atribuirse a Miguel Gómez. En el Anuario Musical (1948, pág. 77), Mons. Anglés, fundándose en las notas de Arcadio de Larrea, reproduce la descripción de un manuscrito en cuyo encabezamiento se lee: «Corpus Christi de 1647. Mtro. Camargo Razionero». Si la fecha de 1647 ha sido bien leída, entonces no podrían ser atribuidas a Miguel Gómez, puesto que éste, en dicho año, sabemos con toda certeza que era mtro. de capilla de Medina del Campo. En este caso tendríamos que pensar en otro Camargo distinto de Miguel y de Ignacio, pero es muy probable que la fecha de dicho manuscrito sea 1657. Esperamos tener pronto la ocasión de dilucidar este problema. En la presente coyuntura sólo hemos intentado dar una somera idea de la personalidad de Miguel Gómez Camargo como uno de los músicos españoles más representativos del siglo XVII.

MIGUEL QUEROL

DON ENRIQUE DE VILLENA EN LA CORTE DE MARTÍN I

Son harto conocidas las relaciones existentes entre el escritor castellano don Enrique de Villena y la literatura catalana: su personal descripción de las fiestas de la Gaya Ciencia que se celebraban en Barcelona, contenida en su *Arte de trovar*,[1] y su libro *Los doze trabajos de Hércules*, que redactó primero en catalán, en 1417, y que luego él mismo vertió al castellano.[2] Descendiente directo de la casa de Barcelona, por ser nieto tercero de Jaime II, era considerado pariente por los reyes de Aragón. Se suele consignar que don Enrique llegó a tierras de la Corona de Aragón en 1412, acompañando al nuevo rey Fernando el de Antequera,[3] y aunque recientemente Jorge Rubió ha dado cuenta del interés que por él y por sus asuntos sentía Martín el Humano,[4] no creo que se haya precisado que durante el reinado de este monarca estuvo en Barcelona. A fin de esclarecer este punto es necesario, previamente, reproducir una carta, redactada en aragonés por Bernat Metge, en la cual Martín I se dirige a la «Reyna doenya Johana de Portogal, nuestra muy cara e muy amada cormana». Estas palabras pueden desorientar,

1. Véase F.-J. SÁNCHEZ CANTÓN, *El «Arte de trovar» de don Enrique de Villena*, en «Revista de Filología Española», VI (1919), 158-180. Me baso en esta edición en las referencias que hago más adelante.

2. ENRIQUE DE VILLENA, *Los doze trabajos de Hércules*, edición, prólogo y notas de MARGHERITA MORREALE (Madrid 1958; «Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles», de la Real Academia Española).

3. E. COTARELO Y MORI, *Don Enrique de Villena, su vida y obras* (Madrid 1896), 33 y 34, donde consigna que don Enrique acompañó al infante don Fernando «casi siempre en sus expediciones», y puntualiza que se hallaba a su lado en 1407, en Córdoba y en Sevilla, y en 1410, en Sevilla, y que «cuando en 1412 fué don Fernando elegido rey de Aragón, marchó don Enrique en compañía suya».

4. J. RUBIÓ BALAGUER, *Literatura catalana*, en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, III (1953), 755. En el Apéndice I de mi edición de *Obras de Bernat Metge* (Barcelona 1959; «Cátedra Ciudad de Barcelona») publico dos cartas de Martín I referentes a las pretensiones de don Enrique de Villena al maestrazgo de Santiago, fechadas en 1409.

ya que el 22 de julio de 1409, fecha de la carta, ni la reina de Portugal se llamaba Juana ni era «cormana» de Martín I. Pero no olvidemos que don Enrique de Villena era hijo de don Pedro, segundo Marqués de Villena, y de doña Juana, hija natural de Enrique II de Castilla, la cual, habiendo muerto su primer marido en Aljubarrota (1385), contrajo nuevas nupcias con el infante portugués don Dionís, señor de Alba de Tormes, quien, pretendiendo tener derechos a la corona lusitana, se intitulaba «rey de Portugal».[5] Recuérdese, además, que don Enrique de Villena había sido elegido maestre de Calatrava, dignidad que le disputaba don Luis González de Guzmán. La carta a que me refiero, y que creo inédita, dice:

> «Reyna muy cara e muy amada cormana. Nós, el Rey d'Aragón, vos enbiamos muyto a saludar, assín como aquella que mutxo amamos e pora qui querríamos que diesse Dios mucha salut e honra. Reyna muy cara e muy amada cormana: una de las cosas que más deseamos e havemos muyto a coraçón es que·l Mestre de Calatrava, vuestro fillo, caro sobrino nuestro, possediesse pacíficament su maestrado, e que los rebelles a éll fuessen bien punidos, e retornassen aquellos que partidos ne son a su obediencia e devoción. E por esto escrivimos con nuestras letras al Rey de Castiella, nuestro muy caro e muy amado sobrino, rogando que quiera sobre aquesto de algún buen remedio prevehir, car nós e al Rey de Sicilia, nuestro muy caro primogénito, que aquesto ha sobiranament a coraçón, hi entendemos ayudar assín con el Padre Santo como en otra manera en todo lo que possible será. Por que vos rogamos, Reyna muy cara e muy amada cormana, que vós en aquesto, por amor de nós, querades trebellar assín e instar al dito Rey nuestro sobrino, como en otra manera que possible vos sea, a fin que nós, qui aquesto havemos singularment a coraçón, mediant vuestra intervención, podamos nuestros deseos obtener. E sia, Reyna muy cara e muy amada cormana, la Santa Trinidat vuestra continua protección. Dada en Barchinona, dius nuestro siello secreto, a .XXII. dies de julio del anyo de la nativitat de Nuestro Senyor .M CCCC VIIII°. Rex Martinus. A la Reyna doe[n]ya Johana de Portogal, nuestra muy cara e muy amada cormana. Dominus Rex mandauit mihi Bernardo Medici.»[6]

Al pie de esta carta se dice que se envió otra igual, sustituyendo «cormana» por «hermana», a la reina de Navarra. Se trata de Leonor de Castilla, hermana de Juan I (y por lo tanto medio hermana de doña Juana «reina de Portugal), esposa de Carlos III el Noble de Navarra.

5. Véase la adición XII a la Crónica de Enrique III en *Crónicas de los Reyes de Castilla*, II, 256, de la «Biblioteca de Autores Españoles», tomo LXVIII.
6. Archivo de la Corona de Aragón, reg. 2188, fol. 82.

Carlos III y Leonor eran los padres de doña Blanca de Navarra, esposa de Martín el Joven, rey de Sicilia y primogénito de Aragón, aludido en la carta de su padre, Martín el Humano. Precisamente tres días después de expedida ésta, Martín el Joven moría en Cerdeña. Martín el Humano moviliza, pues, a toda una serie de familiares en pro de los derechos de don Enrique de Villena: a la madre y a la tía de éste (la reina de Navarra), a la que instaba más al hacer hincapié en los deseos del rey de Sicilia, su yerno, y todo ello para inclinar el ánimo del rey de Castilla. Pero éste, Juan II, contaba poco más de cuatro años. La recomendación apuntaba, pues, o a su madre, doña Catalina de Lancáster, o a su tío, el infante don Fernando, el futuro rey de Aragón. Precisamente, al morir Enrique III de Castilla (el 25 de diciembre de 1406), los caballeros de la Orden de Calatrava habían negado la obediencia a don Enrique de Villena y se inclinaban a aceptar el maestrazgo de don Luis González de Guzmán. Al lado de don Enrique quedaron algunos pocos fieles, y él mantuvo sus pretensiones hasta que en 1414 el capítulo general de la Orden, en Borgoña, declaró nula su elección y reconoció a su contrincante.[7]

La carta de Martín el Humano no aclara si, cuando fue expedida, se encontraba don Enrique de Villena en Barcelona o no. En cambio, nos hace ver que el escritor castellano era denominado en la corte de Aragón «el Mestre de Calatrava». Sabiendo esto podemos asegurar que don Enrique de Villena estaba en Barcelona el 22 de febrero de 1408, ya que tenemos noticia de la siguiente ceremonia celebrada en tal fecha:

> «En aquest dia lo senyor Rey ediffichà lo monestir de la orde dels frares Celestins, lo qual fon edificat en .I. pati contiguu en lo seu Palau Major de la ciutat de Barchinona, ab aquella sollemnitat de proffessons e altres serimònies segons se pertany. En los fonaments del qual foren posades, lo dit dia, les pedres següents, ço és: la primera pedra per l'archabisbe de Càller; la segona lançà lo senyor Rey per si mateix; la terça lançà lo dit senyor per la senyora Reyna, de bona memòria, muller qui fon de dit senyor; la quarta la reyna dona Yolant; la .v^a^. lo senyor rey de Sicília, la qual lançà per ell mossèn Ramon Torrelles; la .vi^a^. la reyna de Xipre; la .vii^a^. la reyna de Sicília, la qual lançà per ella lo dit mossèn R. Torrelles; la .viii^a^. *lo Mestre de Calatrava*; la .ix^a^. lo bisbe de Barchinona; la .x^a^. don Ffrederich, fill del rey de Sicília e nét del dit senyor; la .xi^a^. lo bisbe de Segorb; la .xii^a^. l'abat de Sent Cugat; la .xiii^a^. l'abat de Santes Creus; la .xiiii^a^. l'abat de Beniffaçà; la .xv^a^. los consellers de Barchinona; la .xvi^a^. los missatgers de València; la

7. COTARELO, *op. cit.*, págs. 29-31.

> .xvii[a]. los missatgers de Mallorques; la .xviii[a]. los missatgers de Leyda; la .xix[a]. los missatgers de Tortosa; la .xx[a]. los missatgers de Gerona; e la .xxi[a]. e derrera los missatgers de Perpinyà.»[8]

Vemos, pues, que don Enrique de Villena ocupa un lugar de honor, pues está situado a continuación de las reinas (Violante, viuda de Juan I de Aragón, Leonor, viuda de Pedro I de Chipre, y el representante de Blanca de Navarra, esposa de Martín I de Sicilia), y antes de Federico, el futuro Conde de Luna, hijo natural de Martín el Joven. Es considerado, pues, persona de sangre real, como en realidad era, pero designado con su discutida dignidad de Mestre de Calatrava.

Seguros, pues, de que don Enrique de Villena estuvo en Barcelona durante el reinado de Martín I, por lo menos en febrero de 1408, nos es permitido otorgar una mayor confianza que la que hasta ahora habían conseguido ciertas afirmaciones de su *Arte de trovar,* donde, después de hablar de Juan I, se dice:

> «En tiempo del rey don Martín, su hermano, fueron más previllejados e acrecentadas las rentas del consistorio [de la Gaya Sciençia], para las despensas fazederas, así en la reparación de los libros del arte, e vergas de plata de los vergueros que van delante los mantenedores, e sellos del consistorio, como en las joyas que se dan cada mes, e para celebrar las fiestas generales. E fiziéronse en este tiempo muy aseñaladas obras, que fueron dinas de corona.»[9]

Martín I otorgó, por lo menos, dos privilegios a favor del Consistorio de la Gaya Ciencia, uno el primero de mayo de 1398 y otro el 12 de agosto de 1399,[10] pero no se tienen más noticias hasta el reinado de Fernando I: la fiesta celebrada en febrero de 1413, de la que se conservan los parlamentos pronunciados por Felip de Malla,[11] y el privilegio del Rey de 17 de marzo del mismo año.

Ahora bien, la detallada descripción que hace don Enrique de Villena de la fiesta poética barcelonesa en su *Arte de trovar,* ¿se refiere al reinado de Martín el Humano o al de Fernando el de Antequera? Veamos cómo se introduce el texto de esta descripción, cuidando de dis-

8. D. Girona Llagostera, *Itinerari del rey En Martí,* en «Anuari [de l']Institut d'Estudis Catalans», V (1913-14), 623.

9. Pág. 166.

10. J. Rubió, 736-737. Véase el apéndice de J. M.ª Casas Homs, en la edición del «*Torcimany*» *de Luis de Averçó,* II (Barcelona 1956), 441-449.

11. Véase Felip de Malla, *Parlaments al Consistori de la Gaia Ciència,* ed. M. Olivar, «Quaderns d'Estudi», XXIII (1921).

tinguir bien lo redactado por don Enrique de las apostillas añadidas por Alvar Gómez de Castro, escritor toledano del siglo XVI. Las adiciones de este último las encierro [*entre paréntesis rectos*], de acuerdo con la edición de Sánchez Cantón. Enlazo con el fragmento copiado antes :

> «... dinas de corona. Después de muerto el rey don Martín, por los debates que fueron en el Reyno de Aragón sobre la succesión, ovieron de partir algunos de los mantenedores e los principales del consistorio para Tortosa y cesó lo del collegio de Barçelona. [*Fué después elegido el rey don Fernando, en cuyo servicio vino don Enrrique de Villena, el qual procuró la reformaçión del consistorio y señaláronle por el principal dellos. Las materias que se proponían en Barcelona estando allí don Enrrique* :] Algunas vezes loores de Santa María, otras de armas, otras de amores e de buenas costumbres. E llegado el día prefigido, congregávanse los mantenedores e trobadores en el palaçio donde yo posava, y de allí partíamos ordenadamente con los vergueros delante...»[12]

Y sigue la tan conocida descripción de la fiesta. Si leemos este pasaje prescindiendo de las adiciones de Alvar Gómez no cabe duda de que la fiesta descrita por don Enrique de Villena la situaremos en el reinado de Martín el Humano. Alvar Gómez sabía, indiscutiblemente a través de la Crónica de Juan II de Castilla, que don Enrique había acompañado a Fernando el de Antequera a Aragón cuando fue elegido rey. Le debió de parecer lógico concluir de ello que la fiesta descrita, en la que el escritor castellano desempeñaba un papel tan importante, tenía que colocarse forzosamente en aquel reinado.

Pero disponemos ahora de unos datos de que carecía Alvar Gómez. Don Enrique de Villena no tan sólo gozó de la amistad y el favor de Martín I, sino que estuvo en su corte. Y si es muy preeminente el lugar que ocupa el escritor castellano en la fiesta poética barcelonesa que describe en el *Arte de trovar,* también es destacadísimo el que don Enrique de Villena, Mestre de Calatrava, ocupó en la inauguración de las obras del monasterio de los Celestinos de Barcelona, aquel 22 de febrero de 1408, en que Martín I le otorgó la consideración de príncipe de sangre real.

MARTÍN DE RIQUER

12. Pág. 167.

INSTRUMENTOS MÚSICOS PARA EL INFANTE DON GABRIEL

(Doce documentos inéditos de 1777 y 1784)

Con motivo de estudiar la personalidad bibliográfica del Infante Don Gabriel de Borbón, hemos ido reuniendo una serie de noticias y documentos relativos a las diversas aficiones culturales del simpático hijo de Carlos III, no limitadas al estudio de los clásicos, sino extendidas a ramas muy distintas.

Suele siempre ir ligado su nombre a la magnífica edición, planeada por Pérez Bayer y realizada por don Joaquín Ibarra, de la traducción de *La Conjuración de Catilina,* de Salustio, libro justamente apreciado por propios y extraños como uno de los más bellos que produjo la tipografía europea del siglo XVIII, pero apenas se ha dicho nada sobre sus aficiones numismáticas, mecánicas, teatrales, músicas, etc.

No pretendemos hoy estudiar al detalle ninguna de las facetas de su personalidad brillante, sino, aprovechando el material reunido, facilitar algunos datos que demuestren su interés por la música e imprimir varios documentos relativos a esta afición.

Proceden todos de un legajo de papeles que pertenecieron al Baylío don Miguel Cuber, secretario del Infante, y fueron vendidos en Madrid en 1955. Los cuatro primeros se refieren a las negociaciones para adquisición de un clave armónico en París. Indudablemente, alguien había avisado a Don Gabriel de su existencia, y éste hizo escribir a nuestro Embajador, el Conde de Aranda, interesándole en la cuestión.

Con fecha 28 de marzo de 1777 ofrece el Conde informarse de todo, y, en efecto, el 13 del mes siguiente ya está en condiciones de dar detalles de vista y oído del curiosísimo aparato construído por M. Virbes, explicando minuciosamente no sólo su funcionamiento, sino también los inconvenientes que presentaba la adquisición.

El informe de 13 de abril demuestra que el Conde de Aranda poseía conocimientos músicos y aún instrumentales nada vulgares : realmente dice cuanto hay que decir tras una audición, sin el detenido estudio de las interioridades del aparato.

Nos parece de gran interés el informe autógrafo de M. Virbes, en el cual da una idea de su máquina que, por lo visto, había sido presentada a la Academia de Ciencias de París. Para la historia de los instrumentos en el siglo XVIII no deja de ofrecer novedad y curiosidad éste, que reunía en sí quince diferentes, entre ellos tan disímiles como la flauta y la guitarra, o la armónica y la mandolina.

A pesar de las seguridades del inventor, bastó el informe de Aranda para que el Infante Don Gabriel desistiese de adquirir una pieza, si interesante desde el punto de vista mecánico, complicada y poco segura. Así se lo manifiesta al Conde el Baylío Cuber en carta del 28 de abril.

Los ocho documentos que publicamos a continuación se refieren al transporte y pago de un clave adquirido en Londres para el Infante, todo lo cual había de realizarse «en los mismos términos que se practicó con el que fue para la Princesa nuestra Señora», con toda seguridad, la esposa de Don Gabriel. Sería curioso investigar en los almacenes de Palacio y Sitios Reales para ver si aún pudieran identificarse estas dos piezas de fabricación inglesa.

Ninguno de los papeles aquí publicados tiene trascendencia para la música española, pero creemos que sí pueden ser de cierta curiosidad para la historia de los instrumentos en el siglo XVIII y para patentizar las aficiones a este arte del Infante Don Gabriel, que tan alto nombre conquistó como docto cultivador de otros no menos espirituales y nobles.

A. RODRÍGUEZ-MOÑINO

DOCUMENTOS

I

Mui señor mío: Contexto á la de V. S. de 9 de Marzo sobre el encargo del clave armónico que el señor Infante Don Gabriel desea estar informado. Lo executaré con el maior cuidado, y avisaré de ello á V. S. á quien pido manifieste mi respeto á los pies de Su Alteza.

Celebro que V. S. haya merecido del Rey la confianza de nombrarle Secretario de su Alteza, y dándole el parabien renuevo á V. S. mis deseos de servirle, y de que logre las maiores satisfacciones.

Dios guarde á V. S. muchos años. Paris, 28 de Marzo de 1777.

B. L. M. de V. S.
El Conde de Aranda.

Señor Don Miguel Cuber.

II

Muy Señor mío: Quando contexté á V. S. en 28 del pasado sobre el encargo del Clave inventado por M. Virbes de que el Señor Infante Don Gabriel quería hallarse instruido, dije á V. S. que lo executaría con el maior cuidado; y en su cumplimiento me informé del paradero del dicho Virbes á quien llamé para que me lo explicasse. Diome el papel adjunto, y en su vista le previne, que pasaría a su casa, para comprobar por mí mismo si correspondía á la oferta, como hize, y voi á explicar.

El clave es de un grandario regular como tres baras castellanas de largo, y una tercia de alto, á dos teclados, y tres cuerdas, sus voces son plenas y sonoras: el tape de los Martinetes es mui ancho, y no se puede concebir bien, si hay quatro, seis o más martinetes, que puedan hacer á la misma cuerda, segun se acerquen, ó aparten de ella por medio de los registros, que no consintió reconocer.

Por cada diferencia de las que promete tocaba un registro, y observé que unas las hacía en el teclado bajo, correspondiendo al alto, á las teclas inferiores; y otras con el solo alto.

De las 15 variaciones que supone, las mas si no previniesse antes lo que iba a executar, se conocerían dificilmente; la Harpa, y guitarra punteada se distinguen; y el Basson es el más aproximante, porque imita el Zum, zum del fagoto.

El instrumento en su total tiene mérito; pero lo considero expuesto á frecuentes alteraciones, pues para tantas variedades, y registros es pre-

ciso, que haya una infinidad de piezas susceptibles de descomponerse. En el estado que está es mui sonoro, y igual en sus voces altas, como bajas; es verdad que el tal hijo de Virbes que lo tocaba, tiene buena mano para herir las cuerdas, según el instrumento que quería figurar, siendo cada sonata adaptada a su calidad.

Entré en discurso del precio, y después de ponderaciones, y ofertas rechazadas por maiores cantidades, me dijo por último el de 12 mil libras tornesas, que corresponden á 800 doblones de á 60 reales.

Pareciome que dicho clave podría exigir quien lo conociese, pues llevado a quien careciesse de la inteligencia de su manejo, cabe que se le inutilizasse en brebe, y que padeciesse en el transporte: y como vía al hijo de Virbes muchacho de 16 a 17 años con habilidad para tañerlo, y con experiencia de encordarlo, templarlo, y componerlo, me ocurrió preguntar al Padre si su hijo serviría a quien le comprasse el clave y respondiéndome que sí.

Propúsele que en este caso debiera minorar el precio del instrumento, pues la ventaja de colocar á su hijo por causa de él, bien lo merecía: y todo el partido que pude sacar fue el de rebajar en tal caso cien luises, que hacen 150 doblones.

Todo lo dicho se pasó condicionalmente; pues queriéndome estrechar para que desde luego se cerrasse un ajuste, le dije no tener comisión para tanto; y que respecto me decía que podía presentársele comprador de un instante á otro, yo tambien le prevenía que no perdiesse la ocasion, y ajustasse con quien le conviniesse: pues si me venía encargo de tomárselo, le avisaría para formalizar la compra, quando aun existiesse en su poder.

Esto es quanto alcanzo á explicar, para que Su Alteza forme juicio del instrumento, y mande lo que fuere de su agrado.

Renuevo a V. S. mis deseos de obedecerle, y quedo rogando á Dios lo guardo muchos años.

Paris 13 de Abril de 1777.

B. L. M. de V. S.
su seguro servidor
El Conde de Aranda.

Señor Don Miguel Cuber.

III

Notice du détail des Effets d'un nouveau Claveçin harmonique et celeste qui n'est fini que depuis six mois.

Cet instrument est du Sr. de Virbes professeur de Musique et de Claveçin, auteur de sa Mécanique qui a été présentée a l'Academie des

Sciences de Paris. Sa solidité sa simplicité et sa variété dans ses effets, l'ont fait regarder dans cette célebre Compagnie, comme unique dans son genre qui fera époque en musique, et digne de l'attention et des éloges des véritables connoisseurs, puisqu'on peut sans autres instrumens éxécuter des concertos ou simphonies concertantes, en rendant avec précision dans les differentes phrases de chant les instrumens à bouche qui se trouvent obligés, tels que hautbois, clarinettes, fluttes, basson et en nuançant à volonté par les piano et les forte, avec toute l'expression qu'une ame sensible et une tete bien organisée peuvent mettre dans l'éxecution, avec toutes les parties. Outre que ce Claveçin éxcéllent par lui même, et tres superieur à tout autre par la force et la qualité de son harmonie, réunit les éffets de pieno pianissimo, forte fortissimo, cressendo, moriendo, à cinq et six gradations sensibles à volonté, il imite parfaitement quinze instruments differens qui sont

1. L'Archilut,
2. le Tuorbe,
3. le Tambourin,
4. la Mandoline,
5. le hautbois,
6. le Basson,
7. le Galoubé,
8. le Clairon,
9. la harpe parfaite,
10. la Clarinette,
11. la flûte,
12. le flutet,
13. la Guittarre,
14. le Jeu céleste,
15. l'harmonique.

La Mécanique en est d'autant plus surprenante qu'elle n'est produite que par les simples cordes de fil d'archal qui entrent dans la composition des Claveçins ordinaires.

Sans autre secours étranger interieur ni extérieur quelconque, c'est à dire sans tuïaux, archets, marteaux, cordes à boïaux ni pédales, et la mécanique qui produit tous ces rares et différens effets est inappréciable par la raison qu'elle n'est susceptible d'aucun dérangement ni entretien. L'Auteur aprés avoir subi un jugement bien détaillé à la rigueur des plus grands connoisseurs qui existent ose défier avec confiance qu'il ni a point en Europe un instrument semblable qui puisse être comparé à celui ci par sa variété et vérité des effets et surtout avec une si grande simplicité. Tpute personne qui sait toucher du Claveçin peut au moïen de vingt quatre heures d'instruction, par une méthode simple que l'Auteur donnera par écrit pour se servir de cet instrument aussi aisément que de tout autre.

L'Auteur demeure Rüe du four. St. Honoré près St. Eustache, au n° 90, au 3e Etage.

IV

Exmo. Sr. = Mui Señor mío: He recibido la de Ve. de 13 de corriente: la he pasado a manos del Sr. Infante mi amo: y su A. la ha leido con la maior complacencia viendo la singular fineza, y verdadero celo que VE. manifiesta en el desempeño de su encargo. La exactitud y claridad con que VE. explica las qualidades del Clabe de Mr. Virves han hecho formar juicio a S. A. que ni el Clave contiene lo que dice el Autor en el grado de perfeccion que pondera, ni aun cuando lo tubiera podría gozarse su efecto sin la presencia de Virves, ó de persona instruida por él. S. A. sumamente sastifecho [sic] del esmero con que V. E. ha desempeñado su Comision, me manda darle las mas espresibas gracias en su Real nombre y decir a V. E. que persuadido de su informe determina no hacer venir el tal clave. Suplico á V. E. que no olvide mis eficaces deseos de serbirle. Nuestro Señor guarde &ª. Aranjuez 28 de Abril de 1777. Exmo. Señor Conde de Aranda.

V

Londres, 23 de Julio de 1784.

Amigo y Señor: En un Navío que ha partido para Bilbao envío el excelente clave para el Señor Infante Don Gabriel, dirijido al Comisario ordenador Don Miguel de Ventades con todas las debidas prevenciones para que sea conducido a la Corte en los mismos términos que se practicó con el que fue para la Princesa nuestra Señora. Por aquella ocasion escribí a Vm. sobre el asunto y así ahora unicamente se me ofrece incluir aquí la nota de advertencias que hace el Maestro en su mal francés para la inteligencia y manejo de los registros. Este punto es esencial porque del más o menos empuje de cada uno depende la singular delicadeza y variación. Por fortuna está ahí Espinosa que debe haber hecho muchas experiencias con el de la Princesa y estará ya en gran posesión de su manejo.

No estoi seguro de si hablé de su coste o si lo expresé con equivocación por lo que el Artífice me manifestó de palabra, pero ahora que lo he pagado y tengo la quenta a la vista lo copiaré al pie. Estimaré haga Vm. poner el importe en poder de Don Francisco Cabarrús.

Deseo que S. A. quede contento y que me emplee a menudo en quanto sea de su obsequio. Mande Vm. por su parte lo que quisiere a su afecto Amigo y Servidor

Campo

	Lib.ª sterl.ª	Shel.	
El Clave.....	119.....	10.....	o
Embalage y conducción a bordo.....	3.....	6.....	o
	122.....	16.....	o

esto es: ciento y veinte y dos Libª esterlª y diez y seis shelines.

Sr. Don Miguel Cuber.

[Dentro de este pliego hay un papel con la siguiente cuenta:]

122
90
000
10980

VI

Mui Señor mío: Así que arrive a este Puerto el Navío en que el Sr. Don Bernardo del Campo, Ministro Plenipotenciario del Rey en Londres embarcó el Clave para S. A. el Sr. Infante Don Gabriel, no perderé un instante de tiempo en encaminarlo a VS. con la persona de más confianza y seguridad que descubra en esta Villa, como me lo ordena VS. en su mui estimada carta de 5 del corriente, pudiendo yo asegurar a VS. de que pondré exactamente en práctica las prevenciones que me haga aquel Cavallero, por las veras con que deseo el acierto y acreditar mi obligación y rendida obediencia en obsequio de Su Alteza.

Me ofrezco gustoso a las órdenes de VS. deseando emplearme en cuanto sea de su agrado, y que Nuestro Señor guarde a VS. felizmente muchos años. Bilbao 13 de Agosto de 1784.

B. l. M. de VS.
Su mayor servidor
Miguel de Ventades.

Señor Bº Don Miguel Cuber.

VII

Mui Señor mío: Con efecto se verificó que el Navío que avisé a V. S. se descubrió fuera de la barra de este puesto veniendo desde Londres, era el nombrado San Gabriel en que el Sr. Don Bernardo del Campo dispuso se embarcase el Clave para S. A. el Señor Infante Don Gabriel, y queda ya

fondeado felizmente en esta ría, esperando yo retirar a mi poder este instrumento un día de estos, y entonces procuraré su avío a V. S. a ese Real Sitio en la mejor manera que se pueda, dándole el aviso correspondiente sin pérdida de tiempo.

El Señor Don Bernardo me incluie la carta adjunta para V. S.

Renuevo a V. S. mi deseo de emplearme en su servicio pidiendo a Dios le guarde muchos años. Bilbao a 20 de Agosto de 1784.

B. l. M. de V. S.
Miguel de Ventades.

Señor Bº Don Miguel Cuber.

VIII

Muy Señor mío: No puedo decir a VS. oy mas sino que tengo ya en mi poder el clave para S.A. el Infante Don Gabriel, al parecer bien tratado, y que estoy haciendo las diligencias posibles para su avío a San Ildefonso en la manera que VS. me tiene prevenido.

Me repito gustoso a la disposición de VS. deseando le guarde Dios felizmente muchos años.

Bilbao 23 de Agosto de 1784.

B. l. M. de VS.
Su mayor servidor
Miguel de Ventades.

Sr. Bº Miguel Cuber.

IX

[Copia.]

Señor Don Miguel de Ventades.

Mui Señor mío: He recivido la que V.S. me incluie en la suia de 20 del que finaliza, del Sr. Don Bernardo del Campo, por la que, y por la que posteriormente he recivido de V.S. con fecha de 23, quedo enterado de haver llegado, y tener ya en su poder el Clave del Señor Infante Don Gabriel, que espero me remita V.S. a este Sitio con la más posible brevedad en la mejor forma, que llegue bien acondicionado, avisándome al mismo tiempo de los gastos que haia suplido V.S. por razón de fletes, y condución a este Sitio para disponer que se le reintegren inmediatamente, segun, y donde se sirva prevenirme: Entretanto doi a V.S. mil gracias a nombre de S.A. por el cuidado y esmero que ha tenido en el buen desempeño de esta impertinente Comisión de que se ha encargado.

Y ruego a Dios guarde su bida muchos años. San Ildefonso 30 de Agosto de 1784. = *El Baylío Cuber.*

X

Mui Señor mío: Con el carromatero aragonés Pedro Montón, vecino de Villafiliche, encamino a V.S. en un gran cajón el Clave que ultimamente me ha remitido desde Londres el Señor Don Bernardo del Campo, Ministro Plenipotenciario del Rey en aquella Corte, para servicio de Su Alteza el señor Infante Don Gabriel: Va suspendido o colgado con sogas nuevas de cáñamo afianzadas de un armazón de madera fuerte que he hecho construir sobre el mismo carromato, de modo que no solo se evite toque el cajon al exe y clavija del carromato sino también que reciba golpe alguno sencible [sic] en el camino, yendo además, al mismo fin, rodeado de paja y unos ruedos: Va segun lo he recibido yo, sin haverse abierto aquí y ajustado su conducción en un término regular a ese Real Sitio de San Ildefonso en ocho cientos Reales de Vellon, que suplico a V.S. se sirva mandar se le paguen si lo entregase bien tratado y acondicionado como lo ha recibido aquí; esperando yo que el Señor Administrador de la Aduana de Orduña tomará las disposiciones que le parezca oportunas para que, sin abrirse en ella el citado cajon, llegue a manos de Su Alteza en la misma manera que se embarcó en Londres, sin que pueda yo haver hecho aquí que sellarle con el sello de mis armas cuia impresion es la de abajo. Queda acordado positivamente [1] con el carromatero que no debe por ningun caso admitirse con el carromato otra cosa alguna más que el referido cajón, con la mira de que si por algun accidente o desgracia llegase a volcarse el carromato, sea menos sencible [sic] o fuerte el golpe que recibiese el mismo cajon por la menos velocidad de la caída a proporcion de la diminucion del peso del carromato y cajón. Si por la manera en que llegue el Clave se pudiese reconocer ha tenido el carromatero todo el cuidado que debe, y merece la halaja, me inclinaría yo a que podría dársele las maderas y cuerdas que llevo referidas para su propio uso, de cuia insinuación y todo lo que llevo dicho a V.S. le he hecho ya entender.

Dios guarde a V.S. felizmente muchos años.

Bilbao a 2 de Septiembre de 1784.

B. l. m. de VS.

Su mas atento seguro servidor

Miguel de Ventades

[En el margen izquierdo va, en lacre, la impresión del sello de armas a que alude en la carta.]

Sr. Bº Don Miguel Cuber.

XI

[Copia.]

Sr. Don Manuel [sic] de Ventades.

Muy Señor mío: El Señor Infante Don Gabriel mi amo ha recivido bien acondicionado el clave que por disposición del Sr. Don Bernardo del Campo remite V.S. con el carromatero aragonés Pedro Monton, vecino de Villafeliche, a quien se le an pagado los ochocientos reales en que V.S. ajustó su condución, y entregado, a más, otros doscientos y las maderas y cuerdas del armazon dispuesto por V.S. por vía de gratificación. S.A. me encarga manifieste a V. S. la satisfacción que ha tenido en las buenas disposiciones tomadas por V.S. para que llegase con toda seguridad el Clave, y que en su Real nombre le dé a V.S. las gracias prebiniéndole que los gastos que haya suplido con este motivo puede librarlos contra mí, segun tengo manifestado a V.S. antes de ahora, o decirme donde quiere se le reintegren.

Remito a V.S. mi verdadero afecto y pronta voluntad a servirle, y ruego a Dios guarde a V.S. muchos años. San Ildefonso 20 de Septiembre de 1784. = B. l. m. de Vmd. su mas atento serbidor. *El Baylio Cubert.*

XII

Mui Señor mío: Veo con mui particular gusto por la bien estimada carta de V.S. de 20 del corriente, que S.A. el Señor Infante Don Gabriel havía recibido ya bien acondicionado el clave que remití con el carromatero aragonés Pedro Monton, a quien me dice V.S. que no solo se le havían pagado los 800 Reales en que fue ajustada su conducción sino también otros 200 Reales mas por vía de gratificación, cediéndosele además las maderas y cuerdas del armazón que dispuse yo aquí para asegurar que llegase el clave bien tratado. Me llenan de una satisfacción mui singular las expresiones con que S. A. se digna manifestar la aprobación que mereció a su notoria bondad mi conducta en este encargo, apreciándolas yo como debo; y deseando ansiosamente se ofrezcan otros muchos de su agrado en que logre yo acreditar mi obligación y reconocimiento en obsequio de S. A. a cuyos Reales Pies suplico a V.S. se sirva ponerme con el mayor respeto y rendimiento.

No sabiendo yo aun el Flete en que se ajustó el transporte del clave desde Londres a este Puerto, espero solo a que se me avise lo que es para enviar a V.S. la Nota de todos sus gastos causados hasta su avío a San Ildefonso, y entonces pediré a VS. que cuando fuere de su agrado se sirva disponer se entregue lo que importare a Don Agustín de Ventades, mi sobrino, Presvítero y Abogado que se halla en esa Corte y de cuya

habitación puede dar noticia Don Casimiro Ortega, bien conocido en Madrid. Entretanto suplico a Vm. mui encarecidamente sispense su protección al dicho mi sobrino en la solicitud que le tiene ahí algunos años ha, a promover su fortuna en la Carrera Eclesiástica, asegurándose VS. de mi fiel gratitud y reconocimiento y deseo de acreditársele en todos tiempos.

Dios guarde a VS. felizmente muchos años como deseo. Bilbao 27 de Septiembre de 1784.

B. l. m. de VS.
Su mas atento y seguro servidor
Miguel de Ventades.

Sr. Bº Don Miguel Cuber.

LAS CANCIONES DE RAÍZ TRADICIONAL ACOGIDAS POR CÁRCERES EN SU ENSALADA «LA TRULLA»

NOTAS PARA LA BIOGRAFÍA DE CÁRCERES. — Nada en concreto sabemos de la vida del músico Cárceres, que componía a mediados y en la segunda mitad del siglo XVI. Sin embargo, a juzgar por su producción, con fundamento podemos suponerle de origen valenciano y relacionado con la corte del duque de Calabria, en Valencia, y con la de los duques de Gandía.[1]

El origen valenciano de Cárceres es muy verosímil por razón de su apellido — derivado del plural de *càrcera* (cf. ALCOVER-MOLL, *Diccionari*, voz *càrcer*), con la conservación de la grafía *-es* de los plurales gentilicios, corriente en valenciano, frente a la vacilación del catalán ante la *e* neutra de dichos plurales, que suele dar la grafía *-as* —, y por el hecho de contenerse en el repertorio del músico algunos textos en un valenciano muy correcto, tales el villancico navideño *Soleta y verge estich*, que publicó Jaime Moll (*loc. cit.* en la nota precedente), el asimismo navideño que doy a conocer en el presente estudio bajo el número VII, y la versión catalana o valenciana del *Judicii signum*, publicada por Mons. Higinio Anglés (véase la nota 6).

Por otra parte, varios indicios de la obra del músico mueven a creer que fue cierta su vinculación a la corte literariomusical del duque de Calabria. Está, en primer lugar, el caso del indicado villancico navideño *Soleta y verge estich*. La canción aparece en el manuscrito musical M. 1166 de la Biblioteca de Cataluña, bajo el nombre de Cárceres y con

1. Vid. H. ANGLÉS, *Diccionario de la música «Labor»*, I (Barcelona 1954). JAIME MOLL, *Un villancico de Morales y otro de Cárceres en el Cancionero español de Upsala*, «Anuario Musical», VIII (1953), 167 ss. MATEO FLECHA, *La ensaladas (Praga 1581)*, estudio y transcripción por H. ANGLÉS (Barcelona 1955), 37.

música a tres voces.[2] Esta música, trazada en los folios 10v-11 y 12v-13, es la misma que figura, como anónima, con texto profano en catalán o en valenciano y desarrollando en un bello estilo tradicional un tema de casada infiel, en el Cancionero llamado de Upsala (núm. 23, *Soleta yo só açí*).[3] Existen pruebas suficientes, según creo demostrar en un trabajo en vías de impresión, para considerar a dicho Cancionero como una selección del repertorio literariomusical de la corte del duque de Calabria. Pero, además, concurre otra circunstancia que refuerza el supuesto de una relación de Cárceres con esta corte, y es la de que en el indicado manuscrito M. 1166 y en los fols. 11v-12 del mismo, va intercalada entre la música del refrán y la de la copla, debidas a Cárceres, una versión musical a cinco voces del refrán, escrita ésta por Juan de Cepa, compositor que era maestro de capilla de aquella corte en 1550, a la muerte del duque don Fernando de Aragón, y que continuó al servicio de la marquesa de Cenete después de quedar viuda del Duque.[4]

Otro de los motivos que inducen a creer en la vinculación indicada es el cultivo del género de la ensalada por Cárceres según la escuela de Flecha el Viejo, el cual residió algunos años en la capital levantina, frecuentó muy probablemente la corte del Duque y formó varios discípulos,[5] entre los que se cuenta el propio Cárceres, según veremos después. Por lo demás, en la *La trulla* nuestro compositor no sólo sigue las huellas del maestro, sino que incluye el villancico en valenciano ya aludido, otro, además, en seudogascón (núm. V), siguiendo en este

2. El mismo manuscrito contiene otras dos piezas de Cárceres: *Feria Quinta: Lamech. O vos omnes*, a cuatro voces, y *Toca, Juan, tu rabelejo*, también a cuatro. Cf. H. ANGLÉS, *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días* (Barcelona 1941), 32, núm. 34.

3. *Villancicos de diversos autores, a dos, y a tres, y a quatro y a cinco bozes* (Venecia, Jerónimo Scoto, 1556). Edición moderna por RAFAEL MITJANA y JESÚS BAL. precedida de un estudio sobre *El villancico polifónico*, por ISABEL POPE (Méjico, «El Colegio de México», 1944).

4. La nómina de los músicos y otros servidores de la capilla del Duque, del año indicado, ha sido publicada por MIGUEL LASSO DE LA VEGA, *Doña Mencía de Mendoza, marquesa del Cenete*, discurso leído en el acto de recepción en la Real Academia de la Historia (Madrid 1942), 47 s., nota 1. Juan de Cepa en 1552a continuaba en Valencia (vid. SANTIAGO KASTNER, *La música en la Catedral de Badajoz*, «Anuario Musical», XII (1957), 128) y seguía como «maestro de capilla de la duquesa de Calabria» en septiembre de 1553 (vid. JAIME MOLL, *Cristóbal de Morales en España*, «Anuario Musical», VIII (1953), 25). Doña Mencía murió el 4 de enero de 1554 (vid. el curioso documento publicado por SALVADOR CARRERES ZACARÉS, *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia* (Valencia 1925), al fin de la n. 2, de la pág. 124).

5. En el presente trabajo me veo obligado a avanzar algunas de las conclusiones que procuro razonar y reforzar en el aludido estudio que se halla en vías de impresión y que va destinado al «Anuario Musical», vol. XIII (1958), del Instituto Español de Musicología.

caso, como en el anterior, la tradición de la corte del duque de Calabria reflejada en el Cancionero llamado de Upsala — nótese que el núm. 45 de este último es una pieza también en lengua seudogascona —, y un tercero, tradicional (núm. III), que fue objeto de glosa por parte de Juan Fernández de Heredia, el poeta valenciano tan estrechamente relacionado con dicha corte, en la que brilló y privó de una manera destacada.

La relación de Cárceres con la corte de los duques de Gandía, antes indicada, viene sugerida por la circunstancia de que se conservaban, antes de la guerra española, diversas obras suyas en la colegiata de aquella población.[6] Podemos suponer, por consiguiente, que nuestro compositor pasó a Gandía después de haber frecuentado la corte del duque de Calabria.[7]

En las páginas que siguen señalamos el entronque de Cárceres, como cultivador de la ensalada, con la línea seguida por el maestro y algunos de sus discípulos, y estudiamos las características de su arte compositivo, obtenidas éstas del estudio del texto, del que sin duda fue también autor, como lo fueron de las suyas la mayoría de los músicos que trataron el mismo género.

LA ENSALADA DE CÁRCERES Y LA ESCUELA DE FLECHA. — *La trulla* — «bulla» o «multitud», pues ambas acepciones valen para expresar el contenido de la composición — es una ensalada de unos trescientos versos; muy extensa, pues, en comparación con las demás obras del mismo género hoy conocidas. Es navideña y trata de la adoración pastoril al recién Nacido, con cantos a la Virgen y al Niño y diálogos entre María, los pastores y Jesús.

6. Dichas obras eran siete, según Mons. ANGLÉS en el *Diccionario de la música*, citado: *Et videte celestem sponsam*, a cuatro voces; un *Credo*, a cinco; *Vias tuas, Domine, demonstra mihi*, a cuatro; *Elegit sibi Dominus beatum Joseph*, a cuatro; dos villancicos, a cuatro; el *Jorn del judici*, a cuatro, esta última publicada por dicho ilustre musicólogo en su gran libro *La música a Catalunya fins al segle XIII*.

7. El hecho de que *La trulla* figure, con la mayoría de las ensaladas de Flecha el Viejo y con algunas de otros de sus discípulos, en el impreso *Las ensaladas de Flecha* (Praga 1581), publicado por Flecha el Joven y dedicado a Juan de Borja, embajador imperial en Austria, no creo, en cambio, que pueda ser alegado como una prueba de la estancia de Cárceres en Gandía. El carmelita Flecha el Joven residió en la casa que su Orden tenía en Valencia, antes de pasar a Austria, y en la ciudad levantina debió de recoger la mayor parte de los materiales destinados a la publicación que años más tarde emprendería. Estos materiales, salvo las piezas del catalán Pere Alberch Vila, tienen una profunda impronta valenciana, lo cual prueba el origen y la vinculación levantina de Cárceres, sin que ello ofrezca garantía alguna de su relación con Gandía. Además, nada sabemos de los contactos y del carácter de los mismos entre Flecha el Joven y la gran familia de los Borja, salvo el que presupone la dedicatoria indicada, explicable, por otra parte, por la estancia del compositor en Austria.

Como cultivador de la ensalada, Cárceres es un discípulo del gran polifonista catalán Mateo Flecha el Viejo, de tal manera que *La trulla*, con otras ensaladas de algunos discípulos más — P. A. Vila, Chacón y Flecha el Joven —, mereció ser incluída en la edición de la mayoría de las del maestro, preparada por fray Mateo Flecha el Joven, sobrino de aquél, e impresa en Praga, por Jorge Negrino, en 1581.[8]

Al margen de que Gil Vicente, con bastante anterioridad a Flecha el Viejo, haya escrito la letra y la música de algunas ensaladas, según indico en mi aludido trabajo, es preciso señalar que los precedentes hispanos del género, con respecto a la manera como lo entendió el compositor catalán, son diversos y que tuvieron una particular vigencia a fines del siglo XV y primeras décadas del siglo XVI. Una parte de dichos precedentes se halla muy bien reflejada en el *CMP* (=Cancionero Musical de Palacio), cuyo repertorio, procedente de la capilla musical de Fernando el Católico, Flecha había de aprovechar con mucha frecuencia. Entre ellos cabe señalar aquellas composiciones musicales con texto profano y amoroso en cuyo canto se mezcla el de un fragmento litúrgico latino, que subraya la desesperación amorosa del poeta (*CMP*, números 41, 58 y 381; ed. BARBIERI, núms. 31, 47 y 291). Por su parte, Flecha remata sus ensaladas con un texto latino, litúrgico por lo general, haciéndolo la mayoría de las veces con un rasgo de agudo humor. La diferencia entre estos precedentes y el maestro estriba en que, en las piezas antiguas, breves por lo general, la música profana y la litúrgica se interfieren, mientras que en las ensaladas, por otra parte mucho más extensas, la segunda es simplemente una rúbrica final, a manera de desenlace, que no influye en el canto total de la pieza.

Dentro de este tipo de canción, importa destacar una forma va-

8. *Las Ensaladas de Flecha, maestro de capilla que fue de las serenissimas Infantas de Castilla, recopiladas por F. Matheo Flecha, su sobrino, abad de Tyhán y capellán de las Magestades Caesáreas, con algunas suyas y de otros authores...* Véase la edición moderna de algunas de dichas ensaladas, debida a Mons. HIGINIO ANGLÉS: MATEO FLECHA, *Las Ensaladas (Praga 1581)* (Barcelona 1955). Según consta en el *Katalog der Ausstellung des Königreiches Spanien* (Viena 1892), núms. 53-54 (cf. H. ANGLÉS, *La música en la corte de los Reyes Católicos*, I (Madrid 1941), páginas 92 s.), la edición de Praga estaba formada por seis cuadernos, correspondientes a otras tantas voces — en dicha edición hay piezas a cuatro, cinco y seis voces —, y los seis existieron en Barcelona, de donde partieron para la Exposición Internacional de Música y Teatro, celebrada en Viena en 1892. Sin embargo, hoy sólo se conservan, en Barcelona, el cuaderno del *bassus* (Biblioteca de Cataluña, M. 851) y los del *tenor*, *tiple* y *altus* (Biblioteca del Orfeó Català). Deduzco para mi estudio el texto de *La trulla*, cuya música es a cuatro voces, de los cuatro cuadernos indicados. He consultado, además, el manuscrito M. 588/1 de la expresada Biblioteca de Cataluña, manuscrito que contiene dicha ensalada y que fue copiado por una mano catalana, que sin duda tenía a la vista el impreso de Praga.

riante más próxima a la ensalada, tanto porque el texto litúrgico rubrica al castellano sin que se interfiera el canto respectivo, como porque dicha forma desarrolla un tema navideño, siendo el ciclo del Nacimiento, según veremos después, el ámbito dentro del cual Flecha el Viejo dio estructura definitiva al tipo de ensalada que le sería habitual. Existen algunos casos de aquella forma contenidos en el importante Cancionero de Barcelona (Biblioteca de Cataluña, manuscrito M. 454), donde fueron copiados poco antes de o en 1534, año en el que verosímilmente puede situarse la ensalada más antigua conocida del gran compositor catalán. He aquí uno de dichos casos, por cierto dotado, como los restantes, del frescor y la alegría popular que concurren en las ensaladas de Flecha:

Pues tan huerte nos festeja
y nos mucho le devemos,
menester es que cantemos:
A buena casa beni[r] emos,
con vien yremos.
Filii tui sicut novelle olivarum,
in circuitu mense tue.
Ecce sic benedicetur homo
qui timet Dominum.

Como precedente se ha señalado asimismo la pieza núm. 311 (BARBIERI, núm. 438), debida a Peñalosa y formada por cuatro refranes tradicionales y un texto en latín. En su aspecto literario, este tipo es de los más cercanos a las ensaladas, por cuanto en ellas también se mezclan diversos textos poéticos, sobre todo tradicionales, distintos géneros y varias lenguas, si bien uniendo estos fragmentos misceláneos mediante un enlace narrativo, debido al compositor y del que carece la pieza de Peñalosa. Pero musicalmente existe una pronunciada diferencia entre esta última composición y las ensaladas, según ya notó F. A. Barbieri,[9] y es que mientras dicha pieza funde en el canto la música de los diversos textos en vulgar y en latín, en las ensaladas las respectivas melodías se siguen normalmente unas a otras, de manera que el resultado en este último género se produce por sucesión, no por superposición.

Las serranillas núms. 71 y 154 (BARBIERI, núms. 346 y 351) constituyen precedentes más inmediatos. En ellas el poeta o los cantores sorprenden a una serrana que se queja de su desventura cantando vi-

9. *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, transcrito y comentado por FRANCISCO ASENJO BARBIERI (Madrid 1890), 222, notas al núm. 438.

llancicos de inspiración tradicional, intercalados en el canto narrativo. La del núm. 154 se remata, además, con el canto de un texto en latín. Literaria y musicalmente este tipo misceláneo está muy cerca del género según lo trató Flecha, porque no hay superposición de elementos, sino sucesión textual y melódica, y porque uno y otro están encuadrados dentro de un parecido esquema narrativo, lírico y musical.

Más adelante, al hablar de la diversidad lingüística en la ensalada de Cárceres, hemos de ver otro de los precedentes.

En realidad, la ensalada emparenta con un gran número de formas de *quodlibet* literariomusical y de otros tipos líricos y misceláneos, tan del gusto de la última Edad Media europea y que no sería oportuno detallar ahora. Por razones de brevedad, aquí hemos omitido también el caso de Gil Vicente, cuyo arte debió Flecha conocer. Y si, por el contrario, hemos señalado algunos de sus otros precedentes, es porque éstos estaban indudablemente en la base de la formación del compositor. Sin embargo, lo más digno de destacarse será siempre el don del maestro, que supo fundir todos estos y otros estímulos y darles forma nueva y personal, en una conjunción perfecta de arte expresivo, delicado y esquemático, y de ironía, humor y sátira, logrado todo gracias a su talento creador y a las posibilidades que le ofrecían las manifestaciones artísticas cultas y las de carácter popular y tradicional, de las que tenía un amplio y seguro conocimiento.

A pesar de todo, precisa indicar que, aun cuando también en este aspecto existen probables precedentes, Flecha fijó definitivamente el ámbito de sus ensaladas y dio a éstas su fisonomía y peculiar contextura mediante una profunda inmersión en el vasto y constantemente actualizado ciclo litúrgico de la Natividad. Vasto, porque desde la última Edad Media la Encarnación ha sido sentida como el centro de toda la Redención humana, de manera que en torno de este centro, constituído en esencia por la inefable historia evangélica del Nacimiento y por la escena pastoril, tan sugestivas y populares, se polarizan las distintas etapas de la salvación divina, con los abstractos conceptos del llamado Proceso del Paraíso, las profecías mesiánicas, la Concepción y la evidencia del triunfo del bien sobre el mal, de la luz sobre las tinieblas, de la virtud sobre el pecado. Y constantemente actualizado, por cuanto el misterio del dogma es recordado año tras año por la Iglesia a los fieles durante el Adviento, exaltado desde la Nochebuena a la Epifanía y rubricado hasta el 2 de febrero. Una mezcla multiforme de sabiduría teológica y de intuición popular, de liturgia erudita y de liturgia al

alcance de las mentalidades simples, de abstracciones, prefiguraciones y conceptos encumbrados y de realidades cotidianas y familiares, caracteriza la celebración universal del ciclo, en la que la reflexión en las profundidades dogmáticas alterna con la visión pintoresca y la alegría expansiva de las gentes.[10]

Ahora bien, la canción navideña — por lo menos la catalana, bien documentada desde antiguo, y temáticamente muy rica y diversa, de expresión íntimamente popular y tradicional, e incluyendo un ciclo amplio y vasto, aunque tal vez menos interesada que el villancico castellano en buscar una explicación conceptual al misterio — sintetiza y resume las características y la temática más esenciales del ciclo, refleja la misma mezcla de conceptos, formas de expresión e intereses diversos y resalta sobre todo la alegría, el bullicio y la vitalidad de la escena popular de la adoración pastoril.[11] No es extraño, pues, que haya sido en la canción navideña donde Flecha hallara el modelo más apropiado y el cuadro más oportuno para la fijación del género misceláneo y abigarrado que es la ensalada, según él la concibió. En seguida, gracias a su inteligente comprensión de aquella pauta tradicional y mediante una básica intensificación reflexiva de los conceptos teológicos del ciclo y el uso decidido del símbolo y, últimamente, de la alegoría, con sus dotes de gran artista Flecha supo superar el esquema primitivo y dar al género sus muchas posibilidades.

Las diez ensaladas conocidas de Flecha el Viejo son, salvo la de *Las cañas,* de asunto navideño. Dichas ensaladas siguen una línea evolutiva, probablemente paralela a la de su realización cronológica, que va desde una menor a una mayor complejidad creadora y técnica, y de una menor a una mayor seguridad en el empleo del símbolo, hasta la aparición de la alegoría, en las más evolucionadas. En las ensaladas que parecen más antiguas se percibe muy bien el recuerdo de la canción navideña tradicional y ésta se entrevé todavía en otras más evolucionadas, desapareciendo su rastro, en cambio, en las que son sin duda más recientes. En estas últimas, el símbolo y, en la fase final del pro-

10. Sobre esta cuestión, vid. PROSPER GUÉRANGER, *Le temps de Noël,* I (Tours 1919), dentro de *L'année liturgique,* de este autor. Con referencia a dichos problemas he dicho algo en mis ediciines de *Cançons nadalenques del segle XV* (Barcelona 1949; «Els Nostres Clàssics», núm. 65), y *Les nadales tradicionals. Segles XIV a XIX* (Barcelona 1952).

11. Para la canción navideña catalana y su bibliografía, véase, además de las dos últimas obras citadas en la nota anterior, la reciente edición del P. NOLASCO DE EL MOLAR, *Canciones navideñas procedentes del santuario de Nuestra Señora de Els Arcs (Gerona),* en «Anuario Musical», XII (1957), 201-233.

ceso, la alegoría dominan por encima de cualquier otra manera de expresión poética y conceptual, y la técnica del gran maestro alcanza su máxima perfección creadora. Así, la ensalada de *Los chistes* se basa en la adoración pastoril, con cantos a la Virgen y diálogos con ella, y *La negrina,* en el mismo tema, con canciones al recién Nacido. *La caza* alude a la Concepción de María, a su humildad, con la que pudo «cazar» a la divinidad, y a la salvación que a ella debe el linaje humano, y *El Jubilate,* a la lucha de la Virgen y el demonio, temas simbólicos, a los que se refiere y trata con frecuencia la canción tradicional navideña con una vivacidad semejante a la de estas ensaladas. La compleja ensalada de *La viuda,* un reproche por el desamparo en que se hallan la música y los músicos y una sátira contra el mal gusto musical, incluye un remedo burlesco de la forma como el vulgo suele cantar la celebración del Nacimiento. En *La bomba* y *El fuego,* donde el simbolismo está expresado mediante los recursos estilísticos más dinámicos y vivos del arte de Flecha, la canción navideña está sólo ligera y rápidamente aludida. Y ha desaparecido completamente en *La guerra* y en *La justa,* ensaladas alegóricas y las más evolucionadas del gran maestro, ambas muy llenas de color y perfectas de construcción, aunque menos líricas y emotivas que las anteriores.

Cárceres, Vila, Chacón y Flecha el Joven son los cuatro discípulos del gran polifonista representados en la edición de Praga, como hemos indicado. Vila sigue al maestro con menos originalidad que sus compañeros, imitándole con evidente fidelidad. En cambio, Chacón y Flecha el Joven son más innovadores, por cuanto convierten la ensalada navideña en eucarística al enlazar el misterio de la Encarnación, presentado bajo símbolos que el poeta procura interpretar, con el del Sacramento, envuelto en parecido ropaje simbólico y tratado con el mismo afán interpretador. Chacón, al subrayar en su ensalada que «todo es aquí Sacramento», y Flecha el Joven al aludir en la suya al «Pan de vida», dan paso a la corriente eucarística en la ensalada. De esta forma ambos se muestran sensibles a la poderosa tendencia hispana que, ya hacia 1520, había motivado la conversión del teatro navideño, precisamente, en teatro eucarístico, dando así un paso considerable en el proceso de formación del auto sacramental español.[12]

12. El libro de BRUCE W. WARDROPPER, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. Evolución del Auto Sacramental: 1500-1648* (Madrid 1953; «Revista de Occidente»), contiene notables precisiones y juicios sobre el paso del teatro navideño al sacramental.

Cárceres, en cambio, supone una regresión con respecto a sus compañeros y, desde luego, a su maestro, a quien, por lo demás, nadie superó. Retrocedió hacia la escena bucólica del Nacimiento, con la alegría y la bulla de los pastores, sus cantos y sus danzas en honor de la Virgen y el Niño, y sus diálogos con María, y lo hizo sin la fundamental labor creadora y sintetizadora de su maestro, sin la sabia ironía y el don transformador de Flecha el Viejo y de los otros discípulos de éste. Quedó demasiado fiel a los modelos populares y no supo fundir esencialmente los elementos puestos a colación, ni insinuar y esquematizar, con breves rasgos expresivos y esenciales, las actitudes y las situaciones de sus personajes ni las intenciones que él como autor perseguía. Por todo ello resulta *La trulla* tan extensa, sus elementos compositivos tan fáciles de precisar y las canciones populares y tradicionales, retocadas o no, tan claramente destacadas del conjunto. Con todo, hay que reconocer a Cárceres su feliz comprensión de lo popular y lo tradicional y su buen gusto en escoger unas cuantas piezas de calidad, pertenecientes a ambos géneros y que supo engastar, en estado virgen o diversamente manipuladas, en el cuerpo de su ensalada, es decir, en los versos narrativos por él escritos y que apenas sirven de poco más que de andamio sostenedor. El conjunto resulta, a pesar de su ingenuidad, agradable y bien construído, y algunos momentos, sobre todo el diálogo final entre la Virgen y Jesús, son de un singular lirismo, conseguido con el acertado empleo de villancicos de origen tradicional.

«La trulla». Contenido. Alusiones, sugestiones y procedimientos compositivos. — La ensalada de Cárceres empieza con estos versos:

— Levanta, Gil, and' acá.
— ¿Qué quieres, Bras de Lerena?
— Mira qué trulla que suena,
que la Virgen parió ya —,

que probablemente fueron escritos bajo el recuerdo del famoso villancico de Encina, compuesto en 1492, cuando la toma de Granada, y cuya música y texto están contenidos en el *CMP*, núm. 184 (Barbieri, número 316):

— Levanta, Pascual, levanta,
aballemos a Granada,
que se suena qu'es tomada.

La sugestión del villancico de Encina sobre Cárceres se debe, muy probablemente, a que dicho refrán está escrito sobre el modelo de la canción tradicional navideña que trata del pastor que despierta a un compañero para ponerse en camino hacia Belén, y a que el compositor valenciano conocía bien el repertorio del *CMP*.

Bras conduce a Gil ante la Virgen. Los pastores ruegan al primero que cante «una canción entricada»; corean entonces el refrán del número I, él entona las dos primeras estrofas, el bajo la tercera, Gil los dos primeros versos de la cuarta, y todos el resto de esta última, que no es sino la repetición del refrán. Antón Loçano quiere «tomar la mano» «en fiesta tan preçiosa», y canta el núm. II.

Bras sugiere a continuación:

Cante ya Gilot García
por vida de sú muger,

a lo que Gilot responde que no sabe cantar ni tañer, pero que «un poco jugaría». Le instan sus compañeros a que cante la *canción del cura Bartolo* («Canta ya con alegría | con nuestro cura Bartolo»); a lo que accede Gilot entonando el villancico popular del núm. III.

Este Gilot García, que Cárceres introduce en su ensalada, será sin duda el infortunado Gil García de una canción popular divulgada en Valencia desde mediados hasta fines del siglo XVI y que Juan Timoneda publicó en dos ocasiones sabidas, apropiándosela como creación personal,[13] cuando en realidad ni el tono esencialmente popular de la pieza ni alguna probable alusión a la misma, anterior a la producción del inquieto librero, justifican aquella pretensión. La canción es un diálogo entre la mujer, intemperante y mandona, y el pobre marido, intimidado y cauteloso:

— Entrá en casa, Gil García.
— Soltá el palo, muger mía,

dice el estribillo. Ella, blandiendo el palo y sin embargo echando en cara al infeliz Gil de buscar siempre «ruydo», le conmina a entrar a

13. Figura en el cancionerillo *El Truhanesco, copilado por* JOAN TIMONEDA, *en el qual se contienen apazibles y graciosas canciones para cantar. Con todas las obras del honrado Diego Moreno que hasta aquí se han compuesto. Año 1573. Véndese en casa de Joan Timoneda.* Ha sido reeditado por ANTONIO RODRÍGUEZ-MOÑINO: JUAN TIMONEDA, *Cancioneros llamados Enredo de amor, Guisadillo de amor y El Truhanesco (1573)* (Valencia, Castalia, 1951). Y en *Coplas del honradíssimo Gil García. Compuestas por* JUAN TIMONEDA, s. l. n. a., pero «de fines del siglo XVI», según SALVÁ, *Catálogo*, núm. 134; han sido reimpresas por GALLARDO, *Ensayo*, núm. 4036.

«hazer hazienda», «a barrer y fregar, | pues vos lo soléys hazer», y a encender el fuego. «En la calle estoy muy bien», replica el marido, «no quiero con vos contienda, | que reñís, mujer, sin rienda»; finalmente, decide entrar, «mas no me tenéys de dar»: «echad el palo en el suelo | o arrojaldo en el tejado».

Al introducir este personaje en la ensalada, Cárceres tuvo la oportuna ocurrencia de poner en boca del mismo otra canción popular que, si bien poco respetuosa, desarrollaba un tema afín en lo que se refiere a la buena fe y a la cortedad del protagonista. Este rasgo realista de Cárceres es muy característico de la literatura valenciana, donde las alusiones al ambiente local — artístico o de cualquier otra naturaleza — son tan frecuentes y tienen tanta actualidad. Antes de Cárceres, el poeta y dramaturgo asimismo valenciano Juan Fernández de Heredia, uno de los representantes más genuinos de aquella corriente satírica y realista, parece también aludir a Gil o Gilot en una de sus obras. Se trata de la *Farsa de la vesita,* llamada *Coloquio* por los editores de 1562, y *Coloquio de las damas valencianas* por H. Mérimée.[14] La farsa se representó por primera vez en el palacio valenciano del Arzobispo, ante Germana de Foix y su segundo marido el marqués de Brandenburg, antes del 5 de julio de 1525, fecha de la muerte del Marqués.[15] Más tarde lo fue en el

14. El título primitivo de la obra dramática de Fernández de Heredia fue el de *Farsa de la vesita,* según se ve en la rúbrica inicial de la versión que contiene el importante manuscrito de las obras del poeta, de 1555, conservado en la Colección teatral de don Arturo Sedó, de Barcelona, que empieza: «La farça de don Joan Fernández de Heredia, llamada La Vesita». En el manuscrito 2621, de la Biblioteca Nacional, de Madrid, la rúbrica empieza: «Esta es farça a manera de visita de las damas valençianas». Los editores de 1562 sustituyeron la denominación de *farsa* por la de *coloquio*; pero en las coplas finales, donde el poeta se defiende de los maliciosos, si bien suplieron, en la primera de dichas coplas, «esta farça» (ms. Sedó) por «el coloquio» (ed. 1562), no pudieron, a causa de la rima, modificar, en la segunda, las concordancias femeninas con la voz «farsa»: «que me la tachen de fría, | pero no de maliciosa». Para salvar esta anomalía, incurrieron en otra al escribir, en la acotación de dichas coplas, «este coloquio o visita», nombre, este último, que jamás expresó un género, pero que es revelador, en cambio, del antiguo título de la farsa. Existe una reimpresión reciente de las *Obras* de Fernández de Heredia (Valencia 1562), debida a R. Ferreres y publicada en la colección «Clásicos Castellanos» (Madrid 1955); la citaremos por *CC.*

15. H. Mérimée, *L'art dramatique à Valencia* (Toulouse 1913), 66, cree que la farsa se representó en 1524 o, todo lo más tarde, durante los primeros meses de 1525. Sin embargo, las cuestiones de los agermanados y de los moriscos, que tanto juego dieron a la reina viuda y virreina de Valencia hasta entrado el año 1524 y la ausencia de esta dama de la capital levantina desde el verano de dicho año hasta principios de 1525 (sobre la cronología, véase Luis Querol Roso, *La última reina de Aragón, virreina de Valencia* (Valencia 1931), 90), además del hecho de que la farsa debió de representarse en el buen tiempo, por cuanto uno de los personajes, Lucrecia, se queja del calor que sufre debido a las prisas de su venida («Ay, Jesús! Quina calor!»), no avalan, ciertamente, las fechas propuestas por el crítico francés. Por los motivos indi-

Real, de Valencia, ante el duque de Calabria y su segunda esposa la marquesa de Cenete, durante las fiestas de las bodas de ambos, en 1540.[16] Para esta segunda representación, Juan Fernández escribió una larga introducción en la que intervienen él y su esposa doña Jerónima Beneyto, en un diálogo vivísimo y muy bien logrado, en el que se alude a las fiestas de dichas bodas, al ambiente y a personajes coetáneos y en el que, sobre todo, se precisa de una manera magistral el carácter del poeta y el de su esposa. Ambos caracteres y las relaciones públicas y familiares entre los dos esposos quedan aquí reflejados con la diáfana precisión con que lo hace también Luis Milán en su *Cortesano* : el poeta, irónico, satírico, zahiriente, extravagante y continuamente dispuesto a burlarse de su mujer, aunque presentándose como víctima propiciatoria del vivo temperamento de ella («Sois leona | brava y fuera de razón... | ¿Queréisme comer, dezí?»); la mujer, vivaracha, decidora, coqueta, algo egoísta, bastante absorbente, constante denunciadora de las infidelidades, las licencias y las extravagancias del marido, y pronta a la réplica aguda a sus burlas, casi siempre de bajo tono.

Pues bien, en la nueva introducción de la *Farsa,* doña Jerónima pondera las fiestas de las bodas ducales, y alude a las justas y juegos de cañas que en ellas se celebran, para advertir a su marido que no debería partícipar en tales deportes, porque ya no son para su edad y porque es objeto de burla y engaño por quienes le incitan a entrar en dichas prácticas, particularmente su amigo Francisco Fenollet :

Joan : Sé qu'él no m'engañará.
Hierònima : Perquè també justarà
demà, com vós, si lo·y manen.
Joan : Cierto es, bien puede ser,
y no debría justar,
que'l justar quiere encontrar
y ahý ay qué hazer.

cados y por la fecha de la muerte del Marqués podríamos conjeturar que la representación tuvo lugar entre mediados de mayo y principios de junio de 1525.

16. Las bodas y las fiestas celebradas en el Real en esta ocasión son aludidas en la introducción escrita por el poeta con motivo de la nueva representación. Por lo que se refiere al hecho de ser representada la farsa ante el Duque y la Marquesa, tenemos, aparte de claras alusiones contenidas en el texto indicado, el testimonio del manuscrito Sedó : «Y es de notar que [J. Fernández de Heredia] la hizo [la farsa] en vida de la reyna Germana, siendo casada con el marqués de Barandenburg ; y después, a rruegos del duque de Calabria, quando se casó con la marquesa de Zenete, para representalla añadió este diálogo primero [va en último lugar en la edición de 1562], en el qual son interlocutores el mesmo don Joan y su muger doña Hierónima».

Ante esta salida enigmática, pero evidentemente intencionada — con mucha frecuencia ignoramos la clave de esta obra cifrada —, la suspicaz esposa replica con una ironía mordaz en la que juega su papel nuestro personaje popular, cuyo símbolo es precisamente el radical contraste de J. Fernández, a quien divertía fingirse víctima de su mujer:

Hierònima: Burlau? Gran plaer y prench.
Segons me mudau lo joch,
a Gilot semblau un poch,
encara que no·us entench,

dice el manuscrito Sedó. Y la edición de 1562, en el penúltimo verso:

a Gil me semblau un poch.

Por tanto, de ser correcta nuestra interpretación, la canción de Gil o Gilot García sería popular en Valencia ya en 1540.

Después de Gilot, canta Bras Llorente en portugués una canción sobre el tema de la niña impaciente en casarse (núm. IV), canción que todos celebran («¡O qué fidalga cantión!»), menos el gascón Pero Gay, que comenta: «Par Di, pas en tot és bona!» A estas palabras los demás interpelan a Pero Gay: «Canta tú, pues, en gascón, | alabando aquel garçón», a lo que él accede, cantando la canción núm. V. Alguien ruega a Joancho Ochandría que cante, y él pregunta: «¿Quieres cantión vizcaíno?», respondiéndosele que, «aunque vienes de camino», cante «a la sìn par», y Joancho entona el villancico núm. VI. «Cante Bras en valenciano | una breve cantioneta», proponen luego, y Bras lo hace con la del núm. VII.

Para que «no sea todo cantar», Bras sugiere que se baile, y los demás le responden que baile él mismo «la gallarda nueva»; pero antes será mejor, dicen, comenzar con la pavana a la Virgen («que a la Virgen soberana... | comencemos la pavana»). Nótese, de paso, que también Timoneda dedicó una gallarda al Redentor y unas pavanas a la Virgen, probablemente reflejando, como Cárceres, una práctica literaria cultivada en Valencia desde mediados del siglo XVI.[17]

17. *La gallarda contrahecha a lo spiritual por* JUAN TIMONEDA, *en alabança de nuestro Redemptor Jesu Christo. — Quatro obras muy santas. La primera, un diálogo de la Madalena. La segunda, la pavana de nuestra Señora. La tercera, el chiste de la monja. La quarta, un chiste a la Assumpción de nuestra Señora. Compuestos por* JUAN TIMONEDA. *Con licencia, en casa de Juan Gracián, que sea en gloria, año 1607.* Otra edición, Alcalá 1611. — *Siguense tres romances. El primero es una pavana en*

Los pastores quieren ahora cantar loores a la Virgen y entablan con ella un diálogo sobre el tema de la Inmaculada Concepción, diálogo al que Cárceres dio estructura de canción, formando una pieza de tema mariano y de tono culto, nada tradicional. Todos han cantado y bailado, excepto «la madre del garçón», que ha permanecido silenciosa y escuchándoles ; por ello le ruegan que, «por complir el regozijo», cante con el Redentor. La Virgen lo hace dirigiendo a Jesús un cantarcillo tratando el tema de su maternidad (núm. VIII), al que contesta el Salvador con otro, tranquilizando a la Madre, y felicitando a los hombres de buena fe (núm. IX). Finalmente, todos los cantores rubrican la ensalada con el *Gloria patri*.

Como se ve, *La trulla* está perfectamente encuadrada dentro del marco tradicional de la canción navideña. Situado en este ámbito, el autor compone su obra valiéndose de los procedimientos y los recursos que le ofrece el propio modelo general. Confiere dinamismo a la escena pastoril, donde los rústicos y alegres personajes alternan sus cantos consecutivamente, siendo estas canciones una manifestación gozosa y agradecida de su alegría, como lo son, en la mayoría de las piezas navideñas, las ofrendas de sus sencillos regalos al Niño y a María. Estos pastores vienen de todas partes y se encuentran no muy lejos de donde está el Bien que les ha sido anunciado. Debido a la distinta procedencia hablan varias lenguas, y a causa de la variedad y el número de los concurrentes se contrastan los caracteres. A todos une, sin embargo, la misma básica y secular inocencia bucólica, y a todos mueve una parecida y jubilosa buena voluntad ante el misterio pregonado por el ángel. De aquí la alegría, el bullicio, la trulla ruidosa y abigarrada que promueven por el camino, y los cantos que dedican a la Virgen y al recién Nacido, ofreciéndoles regalos (núm. I), cantándoles loores (núms. II, VI), evocando deliciosamente la alegría celestial que reina en torno del pesebre, con los ángeles danzando y tocando instrumentos (núm. V), trazando un cuadro de estilizada delicadeza, donde se nos muestra a la Virgen «com dona molt pobreta», amamantando a su hijo desnudo (núm. VII), o bien, en el caso del infeliz Gil García y en el del bullicioso portugués, entonando alguna pieza profana de origen popular y tradicional (núms. III

loor de nuestra Señora. El segundo, en alabança de la custodia y del Rey del cielo que en ella está, en la hostia biva de su sanctíssimo Sacramento. El tercero, de la llaga del Señor. El quarto, del Nacimiento. Y una canción a la coluna en que fue açotado el Señor. Véase la introducción a la edición citada arriba, nota 13, y debida a ANTONIO RODRÍGUEZ-MOÑINO, págs. 39, 32 s. y 42 s., núms. 34, 21, 22 y 41, respectivamente.

y IV), cuya inclusión en una pieza navideña no extrañará a quien conozca la libertad del género en boca de la tradición de todos los tiempos. Y además de cantar, los pastores bailan para alegrar al Niño y a la Virgen, en este caso la gallarda nueva y la pavana, como tantos y tantos de sus congéneres que protagonizan la canción popular del Nacimiento. De pronto, estos pastores se hacen teólogos — y aquí emerge con trazos muy definidos una de las características más esenciales del villancico y el teatro navideño de Castilla — y se preocupan por hallar una explicación al misterio del dogma de la virginidad de María, con quien dialogan y quien, después, en el bello villancico núm. VIII dirigido a su hijo, entona un canto de gozo que se relaciona con el *Magnificat*, donde lo cotidiano y la realidad inmediata muestran el camino más expedito hacia la sumidad del gran misterio dogmático. Con el mismo sentido de la realidad trascendida y sublimada por la poesía, Dios hecho hombre conforta a su madre y felicita las Pascuas «y los años buenos» a quienes están íntimamente penetrados de la inefable buena voluntad que allana todo obstáculo (núm. IX). Sobre esta tela tan simple y constantemente tejida por la tradición, Cárceres bordó y recamó su expresiva y vivaz ensalada, escogiendo con extraordinario acierto los elementos más característicos de la canción navideña y graduándolos con sensibilidad, y sobre todo, insertando nueve composiciones de raíz tradicional que realzan magníficamente la labor. La originalidad del valenciano no reside en el poder de síntesis y precisión alusiva que tuvieron Flecha y sus otros discípulos y del que él careció, sino en sus aciertos compositivos, en la manera de tratar los elementos tradicionales, a los que fue básicamente fiel, incluso en los retoques y las libertades técnicas que se permitió, y en la misma comprensión de la vena popular.

La pluralidad lingüística. — Un aspecto interesante de la ensalada de Cárceres es su plurilingüismo. La pieza, redactada en castellano y con cinco canciones escritas en el mismo idioma (núms. I, II, III, VIII y IX), acoge otras cuatro escritas en otras lenguas : en portugués (núm. IV), en gascón (núm. V), en vizcaíno (núm. VI) y en valenciano (núm. VII).

La mezcla lingüística es una de las características más destacadas del género de la ensalada, de manera que ella y un tema bullicioso, subrayados por la música, bastaron para calificar como tal el núm. 447 del *CMP*, al que aludiremos después. Pero dicha mezcla es asimismo un fenómeno corriente en la canción navideña catalana, desde antiguo

hasta parte del siglo XIX. En el repertorio general de la misma hallamos formas y voces latinas, castellanas, aragonesas, francesas y occitanas, siendo difícil de precisar en estas últimas el grupo lingüístico concreto a que pertenecen los vocablos y las formas, entre los que podemos reconocer, a pesar de todo, casos de lenguadociano, provenzal y gascón.[18]

Siguiendo esta tradición autóctona, Cárceres acogió en *La trulla,* junto a las manifestaciones lingüísticas castellanas, ya de vieja adopción en Valencia, y las que estudiaremos luego, la canción valenciana, muy pura, del núm. VII, y, además, la seudogascona del núm. V, asimismo de gran calidad y que seguramente fue redactada por el mismo Cárceres sobre modelos valencianos preexistentes. Además, en este último caso el autor seguía otra tradición, más particular que la general navideña del dominio catalán, aunque surgida en ella: la de la corte del duque de Calabria, en la cual se redactaban piezas en falso gascón para Navidad, como lo prueba el núm. 45 del Cancionero llamado de Upsala.

El caso de la inserción del villancico portugués del núm. IV se explica por la aludida propensión plurilingüe de la canción navideña catalana, pero también por el uso que del portugués, más o menos puro, más o menos convencional, hacían los cancioneros musicales españoles. El más ilustre de ellos y cuyo repertorio Cárceres conocía bien es el *CMP,* que contiene especímenes gallegoportugueses auténticos (números 61, 310, 453; BARBIERI, núms. 50, 437, 458), junto a otros que parecen remedos (núm. 239, pieza bilingüe; BARBIERI, núm. 425). Por otra parte, la costumbre de manipular y divulgar piezas literarias portuguesas, Cárceres la halló muy viva y cultivada en Valencia y en la propia corte del duque de Calabria. Así, en la *Farsa de la vesita,* de Juan Fernández, en una de las primerísimas intervenciones del tipo en el teatro español comparece el Portugués, con sus delirios de grandeza y sus exageraciones, expresándose en su propia lengua y cantando un

18. Cito unos cuantos casos. De mi edición de *Cançons nadalenques del segle XV:* apéndice I (de un manuscrito de principios del siglo XV), mezcla de vocablos catalanes, aragoneses y occitanos; apéndice II (de un manuscrito copiado en 1508, pero cuyo contenido es del siglo XV), en aragonés, con palabras catalanas; apéndice III (ibíd.), alternancia del latín y el catalán; apéndice IV (ibíd.), en latín. De *Les nadales tradicionals*: núm. XII (de un manuscrito de fines del siglo XVIII), en catalán, con palabras en latín, occitano, castellano, italiano y francés. De *Canciones navideñas,* publicadas por el P. NOLASCO DE EL MOLAR, núm. 7 (de un manuscrito de mediados del siglo XVIII), en catalán, con palabras francesas y castellanas. Los manuscritos 52 y 1493, de la Biblioteca de Cataluña, ambos de la segunda mitad del siglo XVIII, contienen, el primero, una *Lletra al Naixement* en castellano, francés y catalán (pág. 62), y una pieza en occitano (¿lenguadociano o gascón?) (pág. 215), y el segundo, otras de características semejantes a la última indicada (pág. 104).

villancico en ella (vs. 694-702, de la farsa). Otro de los asiduos de dicha corte, Luis Milán, en su tratado de vihuela *El Maestro* (Valencia 1535; salido de las prensas en diciembre de 1536), acoge seis villancicos portugueses, uno de los cuales es el mismo que canta el Portugués en la farsa aludida — *Poys dezéys que me queréys ben* —, aunque con glosa distinta, y en su *Cortesano,* cuya acción transcurre en 1535, publica doce historietas con protagonistas portugueses y frases en esta lengua,[19] además de algunos versos en dicho idioma o remedándole.[20] También Flecha el Viejo, el maestro de Cárceres, pagó tributo a la moda general y que en particular privaba en Valencia por entonces, en las ensaladas *La negrina, La caza* y *La bomba.* Algo parecido hizo Chacón en su ensalada plurilingüe *El molino.* Un villancico portugués hállase también en el Cancionero llamado de Upsala, estrechamente vinculado a la corte aludida. El Portugués como tipo escénico figura en las farsas *Paliana* y *Rosalina* y en la comedia *Aurelia,* de 1564 y 1565, publicadas por Timoneda y que, si no pertenecen a este dramaturgo, son indudablemente de autor valenciano.

La frase de los pastores de Cárceres al vizcaíno, «aunque vienes de camino», está sin duda sugerida por la pieza del *CMP,* núm. 447 (BARBIERI, núm. 457), canción soldadesca, conservada incompleta, de clima popular, humorística y con mezcla convencional de varias lenguas, como la ensalada de Cárceres. Empieza así:

— *Tú, que vienes de camino,*
¿qué as oýdo?
— *A la mi fe, un gran ruïdo.*

. . . . . .
. . . . . .
Un picardo y un françés,
un borgoñón y un romano,
un bretón y un castellano.
—¿Qu'an avido?
— *A la mi fe, un gran rruïdo.*

Por cierto que la coincidencia es tanto más chocante, cuanto que en el índice del códice se designa por *ensalada* a la canción, designación aquí debida a la música, la mezcla de lenguas y el carácter bullicioso. Por otra parte, en el mismo cancionero figuran también una pieza escrita

19. *El Cortesano,* ed. Madrid 1874, págs. 52, 81, 96, 100 s., 182 s., 269, 274 s., 280 s., 311, 346, 407, 461.
20. Ed. cit., págs. 81, 120.

en vascuence mal comprendido y peor copiado (núm. 248; BARBIERI, núm. 431) y otra en la que se remeda, como en el villancico de Cárceres, el castellano hablado por los vizcaínos (núm. 208; BARBIERI, núm. 417).

A la misma tradición debe obedecer la intervención del portugués, el vizcaíno, el francés y el soldado castellano, hablando ruidosamente sus respectivas lenguas, en la segunda jornada de la *Comedia llamada Aurelia,* publicada en Valencia el 1564 por Juan Timoneda. Es de notar que el soldado cierra la escena con estas palabras:

> Pues Dios aquí nos juntó,
> vamos todos un camino.[21]

LAS CANCIONES. — Cárceres engarzó diez canciones en su ensalada, de las cuales sólo nos interesan, debido a su vinculación popular y tradicional, las nueve que publicamos al fin de este estudio y que ahora comentaremos. Es preciso advertir que llamamos *canciones* a dichas piezas porque así las denomina Cárceres a lo largo de su ensalada, aun cuando pertenezcan más exactamente al género villancico.

Las que más se adecúan a la canción tradicional navideña corriente son el núm. I, con las rústicas ofrendas de los pastores a la Virgen; el núm. V, con la rica evocación de la alegría angélica junto al pesebre; el núm. VI, con la adoración de un pastor al Niño nacido y la alusión a su pobreza; y el núm. VII, en que se exhorta a otro pastor a visitar a la Virgen y a Dios humanado. Se vinculan también al género, por ser cantares marianos, el núm. II, de loor, el núm. VIII, que entronca con el *Magnificat* y es de gozo, y, por la misma causa y ser, además, un canto de felicitación, el núm. IX; tres piezas, estas últimas, derivadas de canciones tradicionales profanas y elaboradas por el músico poeta. El número III, en cambio, es una canción popular burlesca, sobre el tema del simple de cuya buena fe se abusa, que ha sido incluída en la ensalada sin retoque previsible. La del núm. IV es asimismo profana; se trata de una manipulación, debida a nuestro poeta, de una canción tradicional sobre el tema doble de la niña impaciente en casarse y a la que quieren meter monja.

La tónica estilística que domina en las nueve canciones, cualesquiera que sean el género y la temática de cada una y el grado de pureza que conserven o el de la manipulación de que han sido objeto, es su perfecta y lograda tradicionalidad. Cárceres demuestra una excepcional

21. JUAN DE TIMONEDA, *Obras,* ed. E. JULIÁ MARTÍNEZ, III (Madrid 1948; «Sociedad de Bibliófilos Españoles»; 2.ª época, t. XXII), 174.

capacidad comprensiva de la canción popular y la tradicional, tanto en saber escoger e incluir sin retoques en su ensalada alguna pieza popular (núm. III), o tal vez retocándola ligeramente y dándole una interpretación musical y expresiva más rica (núm. VII), como en imitar el género popular (núm. I), a veces, en creaciones que podemos atribuirle, valiéndose de curiosas manipulaciones lingüísticas (núms. V, VI), y en recrear el tradicional, sea partiendo del estímulo de un refrán preexistente (núms. I y VIII) o de un cantar conocido (núm. II), sea manipulando y refundiendo otro (núm. IV), o bien, finalmente, adaptándolo a sus intenciones, pero respetando básicamente su ámbito lírico (núm. IX). Esta tonalidad de las nueve canciones es particularmente reveladora de la esencia misma del género popular y del tradicional y del continuo trabajo de recreación que ambos han experimentado a lo largo de su transmisión histórica, pues indica con qué eficacia puede contribuir en el proceso transmisor, creador y modificador un artista personal cuando está íntimamente penetrado de la auténtica vena que anima a los dos géneros.

Junto a la tradicionalidad hay que destacar la riqueza ornamental y expresiva de estas composiciones. Ella se nota en la diversidad de temas y géneros ; en los varios matices dados a una temática, como la de la escena de la adoración pastoril, que podría caer en la monotonía; en el ambiente, tan bien sugerido con sus trazos realistas, su detallismo y su ornato, sensual a veces y fastuoso otras ; en el exquisito recamado de las estrofas y los refranes ; en la interpretación musical, no menos rica, y en el dinamismo y gradación de las escenas sugeridas por dichas canciones. La tradicionalidad y la riqueza ornamental y expresiva constituyen, con la radical vinculación de la ensalada al género navideño, los aspectos más destacados de la unidad creadora lograda por el autor, dotado de una auténtica capacidad innovadora, a pesar de su supeditación al ámbito tradicional.

Es en la métrica donde se hace tal vez más ostensible el don combinador y la voluntad ornamental de Cárceres. El autor usa versos de 4 a 9 sílabas : de 4, en los versos cortos del refrán y las estrofas del núm. III, y del refrán del núm. IX ; de 5, en la vuelta de las estrofas y en el v. 20 del núm. I, en el verso corto del refrán del núm. IV, y en los vs. 2-3 del refrán del núm. VII ; de 6, en el refrán y la estrofa II del núm. I, en el v. 2 del refrán y el v. 11 del núm. II, en los vs. 1 y 4 del refrán del núm. VII, y en los versos largos del refrán y en la estrofa del núm. IX ; de 7, en las estrofas I y III y v. 19 del núm. I, en los

versos pares, rimando entre sí, de las estrofas del núm. III, y en los ocho versos monorrimos de lo que podemos llamar la estrofa y en el largo del refrán medial (v. 7 y sus repeticiones) del núm. VII ; de 8, en el núm. II (excepto el v. 2 del refrán y el v. 11), en el verso largo del refrán y la vuelta del núm. III, en los vs. 3-5 del núm. IV, en los núms. V y VI y en los dísticos del núm. VIII ; y de 9, en los vs. 1, 6, 8 y 10 del núm. IV, y en el refrán del núm. VIII. Nótese que, salvo los núms. V y VI, en versos de 8 sílabas, las siete canciones restantes contienen combinaciones métricas variadas, particularmente los núms. I, III, IV y VII.

Los refranes están constituídos por dos, tres y cuatro versos. Los de dos presentan estas características : núm. VIII, sin rima ; núms. II, III y IV, rimando asonantes o consonantes, con uno quebrado ; núm. VI, pareados. Los de tres, estas otras : núms. I y IX, siendo el tercero la repetición del primero, y núm. V, con repetición parcial del segundo en el tercero. Uno sólo es de cuatro : el núm. VII, el verso 4 repitiendo el 1.

En las estrofas, la combinación dominante es el zéjel : núms. I (con vuelta quebrada), II, V y VI. A esta combinación hay que añadir la del núm. IV, un falso zéjel, producto de Cárceres, con vuelta larga. El número III presenta una estructura tradicional y antigua, reducible a la forma AA || b b b b | aAA. La de VII está constituida por ocho versos monorrimos interrumpidos por dos refranes. Las de los núms. VIII y IX son dísticos, seguidos de refrán.

Los refranes y las estrofas se enlazan en la estructura total de cada pieza, dando formas a veces complejas. De ellas las más simples son las de los núms. III, V y VI, en las que el refrán se repite entero al fin de cada estrofa. El núm. I repite el v. 3 (=v. 1), del refrán, al fin de las estrofas I-III, siendo el refrán entero el complemento necesario para formar la estrofa IV, de lo que resulta, por cierto, una combinación bastante extraña. En el II se repite el v. 2 y los dos versos del refrán, a los que se completa con un dístico paralelístico a ellos referido. Nótese que dichos dos versos y el complemento son dos dísticos de un cosaute preexistente, y que Cárceres se sirvió del primero como refrán y como estímulo para crear la estrofa. En el IV, el v. 2, del refrán, aparece nuevamente en los vs. 7 y 9, y se repite entero el refrán después del último de dichos versos. Esta pieza es otra manipulación de Cárceres : en la estructura primitiva de un refrán (vs. 1-2) y un dístico de cosaute (vs. 6-9, incluidas las repeticiones del refrán) introdujo tres versos monorrimos (vs. 3-5), y aprovechó, previa modificación del texto del primer verso del dístico (v. 6), éste como vuelta de las mudanzas zejelescas ; pero el me-

tro, el movimiento y la estructura estrófica resultante de haber abstraído los tres versos indicados, prueban suficientemente la existencia de la pieza primitiva en la que se basó. En el núm. VIII se repite el segundo verso del refrán al fin de cada pareado, excepto en el último, en el que se canta parte del texto latino del *Magnificat*. Este remate relaciona la pieza con ciertos especímenes predecesores de la ensalada, según vimos. Además, Cárceres, al valerse aquí de un refrán anterior de nueve sílabas para crear en pareados o dísticos una de sus mejores composiciones, nos ha conservado el recuerdo de otro cosaute, del cual existe otra glosa, sabia ésta y en completa independencia de la estructura primitiva (vid. los comentarios a dicha canción). En el núm. IX se repiten los dos últimos versos del refrán. Se trata de otro cosaute refundido por Cárceres y desarrollado en un dístico de versos dobles, y del cual conocíamos ya el refrán y un trístico de voz alternante. El núm. VII es el más complejo en lo que se refiere a la combinación de los refranes y los versos de la estrofa. Aquéllos son dos : el liminar y uno medial, constituido éste por un verso nuevo y la repetición del primero (o cuarto) de aquél. En el cuerpo de los ocho versos monorrimos que constituyen la estrofa, se introduce el refrán medial seguido del liminar, después de los dos primeros versos y de cada uno de los dos grupos restantes, de tres, de dichos ocho versos monorrimos.

Para la edición de las nueve canciones me baso esencialmente en los cuadernos impresos indicados en la nota 8, cuyos textos transcribo con fidelidad ; he consultado, además, los cuadernos manuscritos mencionados en dicho lugar. Doy el texto y el esquema métrico, comento la temática y el estilo, procuro aducir fuentes y contactos, anoto, en algún caso, las particularidades lingüísticas, aludo a la manera cómo era cantada cada una e indico los problemas que presenta la métrica.

Para los esquemas métricos que siguen al texto he usado los siguientes convencionalismos : las mayúsculas indican los versos que se repiten, correspondientes al refrán o refranes ; las minúsculas, los demás versos ; la cursiva se reserva para las rimas femeninas ; la redonda, para las masculinas ; la coma volada expresa la rima asonante ; los exponentes, el número de sílabas del verso correspondiente, indicándose entre paréntesis volados la cuenta correcta del verso, cuando es posible enmendar ; la doble raya vertical separa el refrán liminar de la estrofa y las estrofas entre sí ; la raya vertical separa las mudanzas de la vuelta. Adviértase que deducimos los esquemas exclusivamente de la parte literaria.

TEXTOS

I

¿Qué queréis que os traiga,
Virgen delicada?
¿Qué queréis que os traiga?

I — Llegastes a Bethlem,
paristes vos a quien
es Dios y hombre también,
Virgen sagrada.
¿Qué queréis que os traiga?

II — ¿Sí queréis mantillas,
queso y mantequillas,
puchero y papillas,
leche y quajada?
¿Qué queréis que os traiga?

III — También yo, por mi fe,
pañales os traeré,
bellotas os daré
de mi majada.
¿Qué queréis que os traiga?

IV — Pues migas yo haré
con buena ajada. —
¿Qué queréis que os traiga,
Virgen delicada?
¿Qué queréis que os traiga?

$A'^6A^6A'^6$ || $b^7b^7b^7$ | $a^5A'^6$ (estrofas I y III; en la I, la primera b, asonante) || $c^6c^6c^6$ | $a^5A'^6$ (estrofa II) || d^7 | $a^5A'^6A^6A'^6$ (estrofa IV). 4 estrofas.

Canción navideña dedicada a la Virgen, sobre el tema, tan común, de las ofrendas de los pastores, en este caso a María. En la Edad Media, la santa Madre fue objeto, en el género, de una atención a menudo superior a la del recién Nacido. Cárceres supo equilibrar el interés prestado a ambos protagonistas: los núms. I y II van dedicados a la Virgen; el V, al Niño, con una alusión a la Madre (estrofa VI); el VI y el VII, a los dos conjuntamente; en el núm. VIII la Virgen canta, y en el IX, es Jesús.

El refrán será tradicional. No lo parecen, en cambio, las cuatro estrofas, más tímidas y menos seguras, aunque agradables, que se deberán al propio Cárceres, que aquí recuerda, a veces, los villancicos más rústicos de Encina y su escuela (cf. vs. 10 ss., 16 s., 19 s.).

Los refranes son interpretados por todos; las estrofas I y II por el tiple, la III por el bajo, y los vs. 19-20 por el tenor.

Cárceres alterna, en esta manipulación suya, el verso de 5 sílabas con el de 6 y el de 7, reservando el primero para la vuelta de las estrofas, el segundo para el refrán y sus repeticiones y la estrofa II, y el tercero para las estrofas I y III y el v. 19. Pero lo más curioso es la constitución de la estrofa IV, formada por un verso de mudanza, la vuelta y la repetición del refrán entero, todo lo cual, sumado, da el número de cinco versos, que es el de las demás estrofas. Éstas son zejelescas, con vuelta quebrada.

II

Dame del tu amor, señora,
siquiera una rosa.

Dame el bien de nuestro mal
nascido en este portal,
pues de culpa original
sois de pura, la hermosa.
Siquiera una rosa.
Dame del tu amor, señora,
siquiera una rosa.

Dame del tu amor, galana,
siquiera una rama.

$A'^8A^6 \parallel b^8b^8b^8 \mid a^8A^6A'^8A^6 \parallel c'^8c'^6$.

Canción tradicional profana traspuesta a lo divino y a lo navideño y dedicada a la Virgen. Conserva el movimiento fino y delicado del refrán, aunque algo desvirtuado debido a la estructura de la estrofa, en forma de zéjel (vs. 3-6), aquí poco oportuna y sin duda debida a Cárceres. El refrán, en cambio, es decididamente tradicional.

De forma semejante a los villancicos de Vázquez, en esta pieza Cárceres repite el refrán después de la estrofa total (vs. 3-7), pero con la variante de que al fin de dicha repetición se añaden los vs. 10 s., paralelísticos y correlativos con respecto al refrán, con lo cual queda de manifiesto el breve cosaute de los vs. 8-11, que puede sumarse a los de mi colección publicada en el «Anuario Musical», VI (1950). Este cosaute que asoma en el remate de la canción navideña y del que Cárceres tomó el estímulo para escribir la estrofa, pero sin agostar su frescor ni su savia, pone de manifiesto el trabajo de manipulación de la canción tradicional y del género paralelístico en particular, al que se libraron poetas, poetastros y versificadores de todas las épocas, a menudo despiadadamente, y justifica el criterio estrófico y estilístico, conceptual y comparativo, y los esfuerzos con que hemos ido rastreando el género y reconstruído los especímenes del mismo; género antiguo en el noroeste y en el occidente de nuestra península y más reciente en otras regiones, donde se ha conservado a travós de restos casi siempre mal tratados, peor recordados y con tanta frecuencia manoseados, contenidos en cancioneros y manuscritos castellanos y catalanes y recordados un día por ambas tradiciones orales.

III

— Solo, solo,
¿cómo lo haré yo todo? —

I — Don abad,
a mi casa yredes.
Mi mujer,
vos la visitaredes.
La mi gente,
vos me la manternedes.
Mis hijuelos,
vos me los crïaredes.
Ala he, vos solo todo.
— Solo, solo,
¿cómo lo haré yo todo? —

II — El comer
esté aparejado,
con sazón
lo cozido y asado,
y el corral
bien barrido y regado.
Si ay falta,
vos avréis mal recaudo.
Ala he, vos solo todo.
— Solo, solo,
¿cómo lo haré yo todo? —

A'^4A^8 || $n^4b^7n^4b^7n^4b^7n^4b^7$ | $a^8A'^4A^8$ (*n*, llana en algunos casos; *a*, igual en ambas estrofas). 2 estrofas.

Canción burlesca, probablemente conocida por la *del cura Bartolo*, según vimos. Su inserción en una pieza miscelánea navideña se explica por la aptitud y la costumbre ancestral de la fiesta de admitir canciones de toda especie, sacras y profanas, respetuosas y más o menos libres, mientras expresen alegría y bulliciosa expansión. El compositor la puso en boca de Gil o Gilot García, un personaje popular en Valencia en el siglo XVI.

La presente canción es asimismo popular, de movimiento vivo, además, intencionada y muy bien resuelta, de manera que Cárceres la incorporó sin retoque aparente en su ensalada. La conoció también Juan Fernández de Heredia, el caballero poeta que tanto privó en la corte valenciana del duque de Calabria, glosando el refrán en dos estrofas propias, de carácter sagrado y con metro distinto del de la pieza popular (vid. ed. *CC*, p. 224). Ello indica que ambos artistas participaron de un repertorio común, conocido en un mismo ambiente.

Los cantores interpretan el refrán al principio de la pieza y al fin de las dos estrofas, cantadas éstas por el bajo.

El metro, decididamente tradicional, es una combinación de un verso de 4 sílabas y otro de 8, en el refrán, y de versos de 4 y 7, en la mudanza de las estrofas; la vuelta es de 8. El esquema puede ser desarrollo de otro más antiguo, de la forma AA || b b b b | a AA.

IV

Nam me quer casar miña may,
ora folgay.

Tres hermanas de Lisboa
éramos, enhoraboa,
y as duas casar con loa
y a mí monja querer mon pay,
ora folgay,
y también o quer miña may,
ora folgay.
Nam me quer casar miña may,
ora folgay.

$A^9A^5 \parallel b^8b^8b^8 \mid a^9A^5a^9A^5A^9A^5$.

Canción profana que funde el tema de la niña impaciente en casarse y el de la jovencita que quieren meter monja contra su voluntad, dos temas de gran vitalidad en la cancionística tradicional. Sobre su inserción en una pieza miscelánea navideña, véase lo que hemos dicho en el número anterior.

Es probable refundición y arreglo de una canción tradicional, de la que se habrían conservado los vs. 1-2 y 6-11. Cárceres habrá interpolado los vs. 3-5, de metro y movimiento distintos y que parecen metidos como una cuña en el cuerpo primitivo. A pesar de todo, la pieza resulta graciosa.

El esquema métrico es particularmente revelador de dicho trabajo de refundición y arreglo. En efecto, la parte que consideramos antigua está constituída por la alternancia de versos de 9 y de 5, reservándose este último metro para el segundo verso del refrán, y el de 9 para el largo del refrán y los del dístico (vs. 6 y 8). Ya sabemos que este metro largo ha sido muy usado por la lírica gallegoportuguesa. Esta parte antigua, por otra parte, es monorrima. De manera que el esquema de la pieza primitiva sería: $A^9\,A^5 \parallel a^9\,A^5\,a^9\,A^5 \mid A^9\,A^5$, es decir, una estructura de refrán y dístico de cosaute. El texto del primer verso del dístico (v. 6 de la pieza) debió ser modificado por Cárceres para enlazar, aunque con poco acierto — pues el verbo *querer* no hace sentido con los versos anteriores —, el contenido de los vs. 3-5, probablemente creados por él, con el del dístico y el del refrán. Los versos nuevos y el primero del dístico forman una estructura zejelesca, el esquema más usado por Cárceres. Por consiguiente, a pesar de la habilidad constructiva de nuestro compositor, aquí, como en el núm. 11, es posible reconocer la presencia de un cosaute preexistente. Gil Vicente, en sus *Côrtes de Júpiter* (1521), recuerda una versión variante del refrán tradicional: *Nam me quis casar meu pai, | ora folgai.*

V

Tau garçó, la durundena,
tau Jesú, la durundó,
e tau hillot, la durundó.

I Tau chiquet e tan polit
com t'és nat aquesta nit,
Lucifer serà scarnit,
tot l'infern n'aurà gran pena.
Tau garçó, la durundena,
tau Jesú, la durundó,
e tau hillot, la durundó.

II Los àngeus n'an gran plausir
vent complit nostre deusir,
que·l alt cel s'à de fornnir
de gascons per bella strena.
Tau garçó, la durundena,
tau Jesú, la durundó,
e tau hillot, la durundó.

III O Jhesús, e com miràuheu!
Los àngeus baylauen,
daut en l'ayre no tombauhen
ni caÿen en l'arena.
Tau garçó, la durundena,
tau Jesú, la durundó,
e tau hillot, la durundó.

IV Y ab ses veus tan angelines
rausonauen les maytines,
e tocauen les orguines,
tots cantant ab veu gran plena.
Tau garçó, la durundena,
tau Jesú, la durundó,
e tau hillot, la durundó.

V E sonahuen tots acors
ab rebicus e monacors,
y ab veus autes, grans e forts
dansauhen l'auta serena.
Tau garçó, la durundena,
tau Jesú, la durundó,
e tau hillot, la durundó.

VI Tots ensemps fasam la xiera,
en esta nit plazentiera,
davant la Vergen partiera
que trau lo món de cadena.
Tau garçó, la durundena,
tau Jesú, la durundó,
e tau hillot, la durundó.

$A^8B^8B^{9(8)}$ || $c^8c^8c^8$ | $a^8A^8B^8B^{9(8)}$ (*c*, en las estrofas III, IV y VI; el primer verso de la estrofa III, asonante). 6 estrofas.

VARIANTES Y CORRECCIONES. — V. 13, *fornnir*: versión del manuscrito; impreso, *formir*. — V. 19, *àngeus*: ibíd.; impr., *angeles*. — V. 33, *rebicus*: ms., *rubicheus*. — V. 39, *fasam*: corrección autorizada por el sentido; impr., *fasan*; ms., *li fan*. — V. 41, *Vergen*: versión del ms.; impr., *Virgen*.

Es canción navideña cantada en loor de Jesús en el pesebre. Su nacimiento ha asestado un golpe mortal al infierno y ha dado cumplimiento a nuestro viejo deseo. De ello se regocijan los ángeles, que verán desde ahora el cielo lleno de gascones (vs. 13-14). Fue maravilla ver al divino Niño contemplar cómo los ángeles bailaban por los aires, cómo resonaban los maitines con sus voces celestes[22] y tocaban los órganos cantando todos a plena voz, cómo tañían acordadamente rabeles y monocordios (v. 32 s.) y cómo danzaban el alta «serena» (v. 35),[23] acompañándose del canto de sus voces. El pastor acaba exhortando a

22. Interpreto el convencional y artificioso *rausonauen* (v. 26) por «ressonaven» (= «resonaban»), única manera posible de dar sentido al verso. Podría sospecharse que dicho convencionalismo fue creado sobre el ant. *rasonaven* o el moderno *raonaven* (= «razonaban»), pero este verbo, intransitivo y con significado de «hablar», oscurece la frase.

23. El vocablo gascón *auta*, del v. 35, es, sin duda, una adaptación lingüística de la voz castellana y catalana *alta*, nombre dado a una danza y al mismo tiempo a una forma de danzar, corrientes en España desde mediados del siglo XV hasta finales del XVII, por lo menos. Una danza alta instrumental se halla copiada en el *CMP* (núm. 321; BARBIERI, núm. 439) (sobre esta pieza, vid. el importante trabajo de HEINRICH BESSELER, *La cobla catalana y el conjunto instrumental de danza alta*, «Anuario Musical», IV (1949), 96-100, con bibliografía). EMILIO COTARELO, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, t. I, vol. I (Madrid 1911; *NBAE*, t. 17), p. CCXXXIII s., describe la manera cómo se bailaban la danza alta y la baja, se-

sus compañeros a dar muestras de alegría y bullicio en honor de la Virgen.

La pieza comentada es una bella creación probablemente debida al propio Cárceres y escrita sobre el modelo de la canción navideña tradicional. El modelo genérico, de procedencia catalana y valenciana, es patente en el tema y en el peculiar desarrollo del mismo, en las formas *la durundena, la durundó,* del refrán, y en ciertas expresiones, por ejemplo, la del v. 4, que recuerda el «que polit infant», de la canción navideña publicada por MILÁ, *Romancerillo,* núm. 8, v. 5, y la de los vs. 26 y 28, que se basan en una locución bastante corriente en el género y de la que se sirvió asimismo el valenciano Andreu Martí Pineda para satirizar en sus *Consells a un casat,* al decir: «Cantau-li vós ab veu plena | les matines de Nadal» (ed. R. MIQUEL I PLANAS, *Cançoner satírich valencià* (Barcelona 1911), p. 286, vs. 121 s.). Por lo demás, la pieza de Cárceres tiene calidades artísticas notables, tanto por el ritmo pausado con que se despliega como por la riqueza ambiental, muy levantina, que la enmarca. Además, una fina ironía alienta en el conjunto: la del lingüista, que nos ofrece como gascona una canción pensada en valenciano y entroncada con la tradición autóctona, y a la que ha recubierto de arcaísmos, de formas lingüísticas gasconas y de otras puramente externas y falsas, que le dan apariencia exótica. Un procedimiento semejante empleó también el anónimo autor del núm. 45 del Cancionero llamado de Upsala.

La manipulación lingüística al servicio de los propósitos del autor, aparece clara después de un análisis atento de la pieza. En el de las palabras que llevan la rima — básico en todo estudio de transmisión de textos poéticos — observamos como formas gasconas la *u* de la desinencia de los imperfectos *miràuheu, baylauen* y *tombauhen* (vs. 18-20; cf. las formas contenidas en el interior de los vs. 26, 27, 32, 35), y el sufijo diminutivo *-ines,* de *angelines* y *orguines* (vs. 25 y 27). Nótese, sin embargo, que la aludida forma del imperfecto está usada aquí para dar color «gascón» a voces peninsulares — *mirar* y *tombar* son catalanas y valencianas; *baylauen* procede del castellano *bailar* —, y que el diminutivo indicado, muy frecuente en el gascón, pero no desconocido por el catalán, se usa en ambas palabras de una manera artificiosa. En otros casos aparece más clara aún la intención sofisticadora del autor. Así, en las formas que contienen diptongos con vocal *u* en el interior de los vocablos, fenómeno

gún un manuscrito de la Real Academia de la Historia, y cita testimonios de Covarrubias, Lope de Vega, Quevedo, Calderón y Esquivel. F. PUJOL y J. AMADES, *Diccionari de la dansa* (Barcelona 1936), aducen los testimonios de los manuscritos de Cervera, de fines del siglo XV, y del Hospital barcelonés de la Santa Cruz, del XVII, y otras notas históricas muy interesantes. Digamos, además, que una poesía italiana de hacia 1443, al elogiar los bailes y las danzas de los catalanes de Nápoles, menciona el alta y la baja.

El alta y la baja indicaban, insistimos, dos danzas concretas. Pero constituían también formas de interpretar coreográficamente otras danzas, sea porque daban a éstas una manera peculiar de desarrollo, sea porque se combinaban con ellas. Esto por lo menos se desprende del aludido manuscrito de Cervera, donde se cita el *Alta morisca* y la *Baixa morisca,* la *Baixa d'Orliens* y la *Baixa de Castilla.* ¿Será el *auta (= alta) serena,* del v. 35, una forma interpretativa de una danza llamada *Serena*? ¿O simplemente una danza alta interpretada apaciblemente, sosegadamente? No aparece documentada la supuesta danza *Serena.* Con todo, en el diccionario de Pujol y Amades figura una alusión tardía y popular de un *Ball del serení.*

muy corriente en gascón y prácticamente inexistente en catalán, y procedimiento que el poeta ha utilizado aquí bastante al azar: *plausir* y *deusir* (vs. 11-12), «placer» y «deseo», tal vez sugeridos por el infinitivo *plaure* y el arcaico *placer* o *plaser*, y por *desir*, asimismo arcaico — a ambos podríamos añadir el extravagante *rausonauen*, del interior del v. 26 —; y en el sufijo *-iera*, de *xiera*, *plazentiera* y *partiera* (vs. 39-41), general en occitano, pero opuesto al gascón, precisamente, y al catalán, que hacen *-era*. Además, nótese, en este último caso, que *xera* («algazara», «bulla», «gresca») es viva aún en el dominio del catalán, *placentera* es dialectal valenciana (cf. ESCRIG, *Dicc. valenciano-castellano*) y *partera* sigue vigente en catalán y valenciano. Por otra parte, *maytines* (v. 26) es un castellanismo admitido por el valenciano moderno (cf. ESCRIG, *op. cit.*), y *forts*, femenino plural (v. 34), es un arcaísmo. Algunas formas, finalmente, excluyen definitivamente al gascón, como *nit* (v. 5; cf. v. 40) y *arena* (v. 21), para citar las más patentes. Correlativamente, el análisis de los vocablos contenidos en el interior de los versos arroja un buen porcentaje de voces varias y formas valencianas — algunas tan características como *chiquet*, v. 4, y *vent*, «viendo», v. 12 —, frente a un cierto número de gasconismos seguros, reducidos éstos a *tau* (vs. 1-3, en el refrán y en las repeticiones del mismo), *hillot* (v. 3, íd. íd.) y *àngeus* (vs. 11 y 19).[24] Por lo que respecta a *autes* (v. 34) y *auta* (v. 35), frente a *alt* (v. 13), si bien siguen el tratamiento fonético del gascón, y ello deliberadamente por parte del poeta, pues así sirve a sus intereses, no hay que olvidar que fueron formas conocidas por el catalán antiguo. A ambas hay que relacionar el artificioso *daut* (v. 20). Parece clara, por consiguiente, la procedencia catalana o, más exactamente, valenciana de la pieza, y evidente el propósito del poeta de crear una composición de apariencia gascona.

La canción está formada por un refrán de tres versos, seguido de seis coplas zejelescas, al fin de las cuales se repite, entero, dicho refrán liminar, interpretado éste por todos los cantores; las estrofas las canta el tenor. El metro es de 8 sílabas, con las irregularidades que se indican a continuación. Al v. 3 y a sus repeticiones sobra una sílaba; pero la *e* será absorbida, en el canto, por la vocal final del verso precedente. El v. 19 cuenta sólo 6; nótese que el impreso suple *àngeus* por *angeles*, con poca fortuna, pues no logra restituir al verso la cuenta debida e introduce un vocablo extraño al valenciano y a la manipulación lingüística general. El v. 33, finalmente, cuenta 9 sílabas, exceso atribuible a los chocantes *rebicus* del impreso, y *rubicheus*, del manuscrito, que suponen, respectivamente, las formas, no documentadas, de *rebic*, por *rebec* («rabel»), y *robic*, por *robeu*, que indicaba el mismo instrumento. Nótese que si supliéramos por las formas *rebec* o *robeu*, conocidas desde antiguo, el verso quedaría correcto.

24. Me es particularmente grato dar testimonio de reconocimiento a M. Jean Séguy, profesor de la Universidad de Toulouse y eminente especialista del gascón, por las precisiones y aclaraciones que generosamente ha querido darme sobre algunas de estas cuestiones lingüísticas.

VI

María ochandreá,
hene pecatareá.

Un chiquito tan bonica,
María, lo as parida,
y entre la buey y el mulica
ángeles loa cantará.
María ochandreá,
hene pecatareá.

Estás, niño Dios del cielo,
hombre chica en pobre suelo.
Tienes mucha terciopelo,
no creas que vestirá.
María ochandreá,
hene pecatareá.

A^8A^8 || $b^8b^8b^8$ | $a^8A^8A^8$ (el v. 4 es asonante). 2 estrofas.

Loores a la Virgen y a Dios humanado, cuya pobreza subraya el poeta. Es una composición muy simple, inspirada, a pesar de sus incongruencias y del convencionalismo lingüístico, en las piezas tradicionales del género. Cárceres será el autor, por lo menos, de las estrofas.

Se trata de un remedo del castellano hablado por un vizcaíno, según la caracterización corriente de este tipo literario y popular; remedo conseguido sobre todo mediante el uso de elisiones y de una concordancia arbitraria.

Todos a una cantan el refrán y sus repeticiones. El *altus* interpreta las dos estrofas, solo. El pareado liminar se repite al fin de ambas estrofas, que son zejelescas y octosílabas, de acuerdo con las preferencias métricas del autor.

VII

Lleva't en l'albeta,
Peret chiquet,
Michalotet,
lleva't en l'albeta.

Veuràs la Verge neta
en una barraqueta.
Peret Michalotet,
lleva't en l'albeta.
Lleva't en l'albeta,
Peret chiquet,
Michalotet,
lleva't en l'albeta.

Que·l seu fillet alleta,
tot nu, sens camiseta,
com dona molt pobreta.
Peret Michalotet,
lleva't en l'albeta.
Lleva't en l'albeta,
Peret chiquet,
Michalotet,
lleva't en l'albeta.
Y entre·l bou y muleta
veuràs en carn perfeta
divinitat secreta.
Peret Micalotet,
lleva't en l'albeta.
Lleva't en l'albeta,
Peret chiquet,
Micalotet,
lleva't en l'albeta.

$A^6B^5B^5A^6$ || a^7a^7 B^7A^6 $A^6B^5B^5A^6$ $a^7a^7a^7$ B^7A^6 $A^6B^5B^5A^6$ $a^7a^7a^7$ B^7A^6 $A^6B^5B^5A^6$.

Podríamos llamar a esta canción la de *Peret Miquelotet,* a quien exhortan a levantarse, muy de mañana, para visitar a la Virgen en el pesebre, rodeada de pobreza y humildad y amamantando a Dios encarnado. Es el tema de una infinidad de piezas del género y es también el inicial de la ensalada. Se trata de una bella canción, deliciosa por su suave despliegue, por el juego alternado de los dos refranes y por la abundancia de diminutivos, una de las características más destacadas, esta última, de la canción navideña catalana. Procedente de la tradición, creada por Cárceres o simplemente retocada por él partiendo de un texto preexistente, la canción en todo caso mantiene el espíritu de lo tradicional. La pieza está redactada en perfecto valenciano.

Rica de ambiente y expresividad, lo es también en cuanto a la complejidad de la métrica. Partiendo de una forma muy simple — un refrán liminar de versos de 6 y 5 sílabas (vs. 1-4), seguido de ocho versos monorrimos de 7 (vs. 5-6, 13-15, 22-24) —, el músico poeta dio variedad al conjunto, intercalando, después de los dos primeros versos de la estrofa y después de cada uno de los dos grupos restantes, estos últimos, de tres versos, dos refranes íntimamente enlazados y alternados en el canto: el primero, constituído por los vs. 7-8 (cf. vs. 16-17, 25-26), que canta el tiple, al igual que los versos monorrimos de siete sílabas, y el segundo, por la repetición del refrán inicial, que cantan todos.

VIII

¿Qué de mí, qué de vos, mi hijo,
qué de mí, qué de vos dirán?

I Que os amé y que me amastes,
que [os] crïé y que me crïastes.
¿Qué de mí, qué de vos dirán?

II A mí, vuestra hija y madre,
a vos, mi hijo y mi padre.
¿Qué de mí, qué de vos dirán?

III De vos, que tembláys de frío,
sin pañales, hijo mío.
¿Qué de mí, qué de vos dirán?

IV Que os baxé y [que] me subistes,
que os serví y [que] me servistes.
¿Qué de mí, qué de vos dirán?

V Diránme mil benditiones
todas las generationes,
quia fecit mihi magna
qui potens est
et sanctum nomen ejus.

n^9N^9 || a^8a^8 | N^9 (estrofas I-IV) || b^8b^8 + texto latino (estrofa V). 5 estrofas.

Cantar gozoso de la Virgen, en el que María expresa la inefable maravilla de su maternidad con delicadas contraposiciones, rubricándose todo con dos versos traducidos del *Magnificat* y seguidos de un texto latino procedente del mismo.

Es una de las piezas más logradas y emotivas de Cárceres, que supo dar a su creación un admirable tinte tradicional. Con originalidad y sensibilidad glosó un refrán conocido, que, bajo la variante *¿Qué de vos y de mí, señora,* | *qué de vos y de mí dirán?* y desarrollado en cuatro coplas sabias, fue incluido

en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo, edición de Amberes 1557.[25] El refrán de la pieza de Cárceres recuerda, en cierta forma, el que Juan Fernández de Heredia tomó como punto de arranque de una canción de asunto navideño y despliegue culto: *Pues a mí no se me da nada, | a vos, hijo, ¿qué se os da?* («Que digan que no sois vos | o que virgen parir pueda...»; *Obras*, ed. *CC*, p. 223).

El tiple canta los dísticos de la Virgen; todos, el refrán liminar, sus repeticiones parciales y el texto latino del *Magnificat*. Recuérdese que esta forma de composición poéticomusical, con texto en vulgar y rúbrica final con texto latino, corresponde a uno de los precedentes de la ensalada como estructura miscelánea.

Los versos del refrán y sus repeticiones parciales y los de los dísticos cuentan 9 y 8 sílabas, respectivamente. El refrán no lleva rima, y sí los dísticos, que son pareados. El ritmo, el paralelismo y el metro del refrán denotan un estribillo liminar de cosaute; los dísticos, por su parte, revelan la estructura estrófica de la primitiva composición paralelística que suponemos y que hoy no conservamos.

IX

Si dixeren, digan,
madre mía,
si dixeren, digan.

A los que dixeren
que bien nos queremos,
ayan buenas Pasquas
y los años buenos.
Madre mía,
si dixeren, digan.

$A'^{6}A'^{4}A'^{6} \parallel n^{6}b'^{6}n^{6}b'^{6} \mid A'^{4}A'^{6}$.

Cantarcillo con el que Jesús conforta a la Virgen y felicita las Pascuas a los hombres de buena voluntad. Lleno de candor y de ingenuo humorismo, el cantar es desarrollo del refrán tradicional de un cosaute que tuvo bastante

25. El refrán y la glosa últimamente indicados fueron incorporados por primera vez en la edición de 1557. Vid. *Cancionero General, recopilado por* HERNANDO DEL CASTILLO *(Valencia, 1511)*, edición de la Real Academia Española, con una introducción bibliográfica, índice y apéndices por ANTONIO RODRÍGUEZ-MOÑINO (Madrid 1958), p. 140. BALENCHANA los reimprimió en su edición del *Cancionero*, para «Bibliófilos Españoles», apéndice núm. 279; recientemente, DÁMASO ALONSO y JOSÉ M. BLECUA, *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional* (Madrid 1956), 68, núm. 161, y A. RODRÍGUEZ-MOÑINO, *Suplemento al Cancionero General* (Valencia, Castalia, 1959), 258, núm. 300.

difusión en Castilla, y sobre todo en Portugal, a principios del siglo XVI. Se halla en el *CMP* bajo el núm. 193 (BARBIERI, núm. 127): *Si lo dizen, digan,* | *alma mía,* | *si lo dizen, digan.* Gil Vicente recuerda la versión portuguesa en sus *Côrtes de Júpiter: Si disseram, digam,* | *alma mía,* y en la *Farsa dos almocreves: Se o disserem, digão,* | *alma minha.* Pedro de Andrade Caminha alude a la versión castellana de este «cantar velho»: *Si lo dizen, que lo digan.* Y Jorge F. de Vasconcellos, en su *Eufrosina,* se refiere a la portuguesa, *Se o dizem, digam.*

Cárceres, en el v. 2 cambió ligeramente el refrán tradicional, según una de las versiones del mismo, recordada también por Gil Vicente en las *Côrtes de Júpiter,* y creó la estrofa glosadora. Ésta es cantada por el tenor, en tanto que el refrán y su repetición lo son por todos. Los cuatro versos de Cárceres corresponden a un dístico de cosaute de versos dobles, mientras que la estrofa acogida en el *CMP* es un trístico de voz alternante. Pero la rima asonante en *eo* es común a ambos desarrollos estróficos.*

JOSÉ ROMEU FIGUERAS

* Dos notas finales como complemento al presente estudio, terminado en febrero de 1958 y al que he podido añadir, en la corrección de pruebas, alguna cita bibliográfica posterior. La versión profana del refrán del n.º 1 se halla en el pliego suelto *Coplas agora nuevamente hechas* [sic] *de una muger casada que pedía a su marido una saboyana, y el marido le responde quien* [sic] *son las que la en* [sic] *de traer y las que no. Con otras coplas nuevas contra los que dizen mal de mugeres. Ay dichos maravillosos. Van también otras coplas que dizen*: Qué queréys que os trayga, galana. *Con otras que dizen*: Qué queréys que os trayga, delicada. *Es obra digna de ver* (S.l.n.a.; pero ¿Valencia?). (Vid. reprod. facs. en *Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional,* II (Madrid 1957; «Colección Joyas Bibliográficas»), n.º I,XXIV, págs. 230 s.) Dicho refrán dice así: «*¿Qué queréys que os trayga, delicada?* | *¿Qué queréys que os trayga?*» Siguen unas malas coplas glosadoras. En el vol. XII (1958). pág. 325, de la «Nueva Rev. de Filol. Hisp.», aparecido también con mucho retraso y llegado a mis manos con el tiempo justo de redactar estas citas, veo publicado por Margit Frenk Alatorre el n.º III, aunque con algún error de puntuación que afecta al sentido y con los vs. 1-8 de cada estrofa copiados como versos largos.

LA MÚSICA DEL PARADÍS A L'*ESCALA DE CONTEMPLACIÓ*, DE FRA ANTONI CANALS

Fra Antoni Canals, de l'Ordre dels Predicadors, dedicà al rei Martí d'Aragó un llibre místic que porta el títol d'*Escala de contemplació*. Encara és inèdit, però el pròleg fou publicat per Marçal Olivar.[1] El text és tot ell veritablement obra de Canals? No ho puc dir. No fa pas massa temps que el doctor Josep Vives ens descobria l'ignorat autor de les *Exposicions de l'Ave Maria, del Pater Noster e de la Salve Regina*, que tant engrescaren l'eloqüent dominicà.[2] Era molt donat a traduir obres alienes, fent-les precedir de pròlegs ben seus i personals, on assenyalava el mèrit del llibre i els alts motius que l'havien decidit a fer-ne la versió. L'*Escala* és presentada al rei com obra *composta* per fra Canals, però probablement ell hi compilà elements de diversa procedència amb el propòsit que el sobirà hi pogués trobar *tota forma e matèria contemplativa*. Un estudi intern del llibre ho podria aclarir.

No és aquest el propòsit del meu petit article, sinó aportar modestament a l'Homenatge a l'estimat mossèn Higini Anglès, el primer cap i el gran realitzador del Departament de Música de la *Biblioteca de Catalunya*, un públic testimoni d'amistat vella i molt fonda. Tal vegada el millor homenatge hauria estat de publicar l'acord del Patronat de la *Biblioteca de Catalunya* de 29 de desembre de 1917, acollint i donant forma a una iniciativa del mestre Pedrell i cridant mossèn Anglès per fer-la viure, i de reproduir el pròleg, quasi m'atreviria a dir que

1. *Antoni Canals*, «La Paraula Cristiana», II (1925), 152-161. Sobre el conjunt de l'obra de l'autor, cf. M. de RIQUER, *Scipió e Aníbal. De Providència (de Sèneca). De arra de ànima (d'Hug de San Víctor)* (Barcelona, ENC, 1935); i J. RUBIÓ, *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, III (Barcelona 1953), 751-754 i 763-765.

2. J. VIVES, *Exposición medieval del «Pater Noster» de fr. A. Canals*, *AST*, XXVIII (1955), 133-156.

profètic, que ell posà al *Catàleg dels manuscrits musicals de la Collecció Pedrell*.[3]

Jo no puc dur a aquestes planes cap estudi d'historiografia musical. Publicar-hi algun document sobre música o músics, dels molts que salten als qui fan recerques al arxius, no em satisfà. No els podria comentar. Prou sap mossèn Anglès que tots els que trobo són seus i ell els donarà a conèixer un dia. No faré, doncs, mancat de tema millor, sinó apuntar les moltes allusions a cants corals i a instruments que em cridaren l'atenció quan vaig llegir l'*Escala* de Canals, sobretot al tercer llibre el qual *contempla la dolçor de Paradís*.

Diré per endavant que no ens han de meravellar. Les lloances del Senyor sempre són cantades. I tampoc fra Antoni Canals no es proposava de palesar cap preferència especial vers una forma o un estil de música. L'autor concebia el Paradís ressonant de càntics i per això, quan el descriu, ells hi tenen un lloc primordial. Prou té consciència que *el cel tot és immortal* i que només com a concessió a la feblesa de la imaginació humana pot hom assignar-hi «viandes, vestedures, colors, flors, cantilenes, òrguens, estruments...» (cap. 3 del llibre 3).[4] D'altres potser sabran millor *fènyer semblances e figures*. Ell coneix el seu públic, tan donat a la pompa i a les fastuositats joioses de la vida ciutadana, sobretot a València, la seva pàtria. No troba millor mitjà per a excitar l'ànima d'aquelles gents a desitjar la glòria del cel, que «los balls, jochs e ris que en ella són» (cap. 26 del llibre 3).

Ara bé, els materials amb els quals construeix la decoració del palau del Paradís, els pren de la vida que se li ofereix al seu entorn. Els vestits de les verges (f. 145) semblen descrits tenint a la memòria la indumentària litúrgica de les grans solemnitats. Les corones d'Adam i d'Eva i dels patriarques són detallades com en un inventari de joies per al culte (c. 17).

I la música? Canals escrivia com un místic i penetrat dels Llibres Sagrats, i per influència d'ells hom diria que tota aquella pompa de sons concordants transcendeix a una esfera molt més alta que la de les veus humanes. Per això pot parlar (f. 172) dels cants «formats *artificialment* per àngels e *naturalment* per los hòmens en tota espècie de música». Són dues arts musicals: sobrenatural i natural.

3. Barcelona 1921. Vol. II de les «Publicacions del Departament de Música de la Biblioteca de Catalunya».

4. Les cites les faig segons el ms. 473 de la *Biblioteca de Catalunya*, únic conegut fins ara de l'obra.

Les *laors* i els *himnes* constitueixen un element de la *delitable melodia dels sons e de les veus* (f. 160v). Quan al·ludeix a un *cant novell,* no penséssim pas que tingui present cap nou estil de modulació profana. És el *canticum novum* dels Salms i sobretot el de l'Apocalipsi el que l'inspira: el càntic misteriós que només els 144 mil escollits sabrien entonar (f. 168). Les verges «segueixen ab la Verge Maria l'Anyell en tot loch on va, cantants dolces cançons ab aquelles veus suaus femenines pus concordants que tots estruments, les quals cançons negú no sap cantar sinó elles que estan per tot temps agenollades davant la Verge Maria e de la presència del Fill, cantants contínuament laor de la Verge e del seu Fill...» (f. 145). No és música humana, insisteix més endavant, i el cos mortal no en pot tenir experiència. Vegeu aquest fragment del cap. 4 del 3.er llibre, intitulat «Com en Paradís haurà diversitat d'habitacions, de vestidures, de sturments, de òrdens e de oficis» (f. 161-162): «Canta l'Església que en la ciutat de Déu sovint ab clar so continuadament sonen les òrguens dels sants... Altres legim que canten cant novell davant la cadira de l'Anyell. Perquè los uns els altres ab modulacions de cants e de ymnes inefables, a nosaltres incògnits o no coneguts, trespassant tota suavitat de melodia, sonant esturments de tota diversitat de musica, molt sonorosos e delitables, cantant ensemps e sonant, on què sobren tota armonia de cant e tota melodia de veus, creem que tot aquell palau de la cort celestial ressona així delitablement e concordant, que en tanta e tan gran diversitat de cants e de sons no y sona neguna dissonància, ans hi ressona una delitable suavitat de la qual hom vivent en aquest mortal cos no pot haver experiència».

És la veu d'un místic que cerca imatges de coses incorpòries per a suggerir allò que les paraules no poden descriure. Per això les *melodies* i les *cantilenes* (f. 143v) es filtren per tot arreu en el paradís que volia evocar. Quasi diria que elles ocupen el lloc de la *luce increata* al *Paradiso* dantesc. Però afegiré que és la veu d'un místic que estimava la música i tenia molt fina l'oïda per a escoltar-la.

Fra Antoni Canals sentia i estimava la música dels homes i amb ella afigurava la seva imatgeria dels sons, si puc expressar-me així. Els passatges transcrits ho revelen a bastament, però en copiaré un altre on, tot repetint idees ja expressades, introdueix alguna nova nota que ens fa pensar la puresa d'afinació que devia exigir en l'execució de música sagrada a les grans solemnitats litúrgiques. Al cap. 2 del 3.er llibre («Del goig que serà en Paradís per la visió que hauran uns sants dels altres»), traspassa a l'oïda el plaer que promet per a la vista i escriu

que els sants «ab veus altes e clares e dolces, ab hymnes e psalms, donen laor a la santa Trinitat, cantant així dolçament e concordable que en tanta diversitat de persones, de hymnes, de veus, de laors, no s'hi pot notar una petita discòrdia de dissonació e de disconveniència, ans hi és hoïda maravellosa concordança e consonança soberanament delitable, e tanta conveniència de veus, que al hom qui d'açó no ha experiència, aparexeria cosa increïble e stuporosa o plen de admiració» (f. 160).

Els cants a dos cors alternen les seves veus (c. 4 del llibre 2.on): «De les cançons d'aquests (dels *doctors*) molt consonants, tota la cort celestial se alegra, qui movent los altres sants a laor maravellosa de lur Creador, ells cantants d'un cos e los altres responents del altre, ab dolces veus melodioses complexen tot lo palau del cel de gran goig e consolació» (fol. 142v). I els cors s'uneixen i fonen llurs veus en una sola llaor. Per exemple els infants que tenen assenyalat llur lloc al primer graó del *palau rodó,* que és la figura que l'autor dóna a la seva idea del Paradís: «ab lurs veus primes, dolces e delicades ... cantant açò adés uns, adés altres, repetexen dient tots ensemps...» (f. 163). Igual faran els *penidents* (fol. 163v).

És clar que mai no falta el text d'aquestes salmòdies, però no és donat mai en llatí, com fa per exemple Sor Isabel de Villena a la *Vita Christi,*[5] sinó sempre en català.

Afegiré la matisació de les veus, adjectivada per l'autor segons siguin els qui canten. Ja hem vist com qualifica les dels infants. Els ermitans canten amb «dolça melodia» (f. 164v), però els religiosos, tenint a les mans «regles, constitucions hi estatuts de lur religió e presentant-les a Déu», canten *ab veus altes e poderoses* (f. 164v), i els confessors, amb rams verdejants a les mans, ho fan *ab veu sonorosa* (cap. 12 del 3.er llibre). També els màrtirs amb els instruments de llur passió a les mans, lloen *ab altes veus e sonoroses* (cap. 13). El cor de les *viudes,* però, dóna *laor ab veu submissa o baixa.* Els apòstols no canten: criden a *altes veus* tenint *falles ardents a les mans e ceptres.*

No manca tampoc l'enumeració d'instruments, que serien els que Canals veuria usats al seu temps o coneixia per les representacions pictòriques. Ja hem vist esmentats els orgues. Els penitents (f. 163v) tenen *simphonies* a llurs mans; Adam i els patriarques porten «trompes

5. ISABEL DE VILLENA, *Vita Christi.* Ed. R. MIQUEL I PLANAS, 3 vols. (Barcelona, Bib.ª Catalana, 1916).

d'argent, altres guitarres, altres saltiris, altres òrguens» (cap. 17, llibre 3.er) i al cap. 21, descrivint «la profeçó que faran los sants», els fills d'Aaron van amb trompes d'argent, i «aquí serà Maria, germana de Moysès ab tamborets ; aquí seran los 24 vells antichs ab les guitares e ab los òrguens. Aquí serà Eliseu ab lo saltiri. Aquí seran altres ab viules e sinfonies...» i altres instruments «los quals nosaltres no coneixem» (cap. 21, f. 169v).

I com que el ball no sol faltar a les representacions imaginades del Paradís, tal com David cantava i ballava davant de l'Arca, també Canals ens dóna la seva versió de les danses de la Glòria, sotmeses a una norma intellectual, «en diverses espècies de figures geomètriques» i amb balls «*plans e drets,* perquè les lleis són planes e dretes». Curiosa transposició d'un nom de dansa cortisana a un simbolisme que li dóna una altra plenitud de significat.

No vull pas significar que només en aquesta obra de fra Canals poguéssim recollir a la nostra literatura del tombant de la quinzena centúria una antologia tan densa d'expressions musicals. Tanmateix resulta molt més rica i variada que la que, per exemple, ens ofereix l'esmentada *Vita Christi* en escenes semblants, com l'entrada de Jesús al cel. Les expressions no solen destacar-se per cap singularitat. De tota manera no em sé estar de retreure el capítol del naixement de l'Infant Jesús. Tota la cort celestial era aplegada entorn de la Verge. L'arcàngel Sant Miquel ordenà «tota aquella multitud que stiguessen entorn de la excellent senyora ... ab diversos instruments de musicha de singular armonia» i cridà els arcàngels Sant Gabriel i Sant Rafael «perquè los tres cantassen alegrant sa senyoria ; e ans de començar, demanaren de gràcia a sanct Joseph volgués *fer la tenor*». Els quatre «començaren son cant ab solemnitat dient :

Marie Virginis carens originis
fecundat viscera labe puerpera,
vis sacri flaminis, Dei et hominis
non carnis opera ; dans nova federa».[6]

La *Vita Christi* restà interrompuda l'any 1492 per mort de l'autora. Fou composta, doncs, quasi un segle més tard que l'*Escala de contem-*

6. *Ibid.*, I, 268-269. U. CHEVALIER, *Repertorium Hymnologicum*, II (Louvain 1897), núm. 11167.

plació. Aquest motet a quatre veus entonat la nit de Nadal, ens duu a un altre ambient. Antoni Canals no surt de la música conventual.

En canvi les numeroses indicacions de música i balls que llegim a la *Glòria d'Amor* de Rocabertí,[7] poema a la vegada tan francès i tan italià, ens porten de ple a la música profana. És un altre món. Si l'esmento, és únicament per l'efecte del contrast i pel gran interès que tindria l'aclariment dels problemes que presenta per als profans.

JORDI RUBIÓ

7. *The Gloria d'Amor of fra Rocaberti* ... Edited ... by H. C. HEATON (New York, Columbia University Press, 1916). Cf. *Historia general de las Literaturas Hispánicas*, III, 867-869.

MR. SEEDO, BALLAD OPERA, AND THE SINGSPIEL

The music of the ballad operas, consisting for the most part of songs set to familiar airs without indication of composers, must nevertheless have been chosen and arranged for performance by capable craftsmen. Best known among these is Johann Christoph Pepusch, who provided an overture and basses for the tunes of *The Beggar's Opera, The Wedding,* and other musical plays. It appears that an obscure composer named Seedo performed a similar function for many of the ballad farces produced at the Theatre Royal in Drury Lane, notably those written by the young Henry Fielding. Like Pepusch, Seedo was a German[1] who had mastered the English language well enough to write songs showing an apt congruence between music and poetry. But here the resemblance ends. The prosperous composer[2] who collaborated with Gay remained in England until his death, highly respected as a man of learning and of impeccable musicianship, whereas Seedo, debt-ridden and known only to the (at the time) rather dubious acting profession, returned to his native land before his identity in the English musical scene could be permanently established. Yet his contributions to some of the most successful ballad farces of the 18th century, as well as to the revival of the Singspiel in Germany, merit more attention than they have hitherto received.

That Seedo (Sydow) was a German emerges from the correspondence relating to him between King Frederick William I of Prussia and his ambassador to the court of St. James, Caspar Wilhelm von

1. My thanks are due to the late Alfred Loewenberg, who drew my attention to a short biographical notice in Eitner's *Quellenlexikon* showing that a German named Sydow and the English Mr. Seedo must have been the same man (although this fact had escaped Eitner himself).

2. See CHARLES W. HUGHES, *John Christopher Pepusch,* «Musical Quarterly», XXXI (1945), 54-70.

Borcke. The King refers to the composer as «mein landeskind» (a native of my country), who therefore will decide so much more easily to accept an offer of a permanent position in Potsdam, and von Borcke calls him «your Royal Majesty's subject». (App. II, 3 and 4). Nothing definite is known about the date and place of his birth, but the following evidence indicates that he may have been born in Berlin or Potsdam around 1700.

Two musicians named Samuel Peter Sidow, possibly his grandfather and father, were in the service of the Electors of Brandenburg between 1679 and 1701. The Great Elector appointed the elder man Kapellmeister of his court orchestra on June 10, 1679[3] at a salary of 400 Reichsthaler a year, and the Elector Frederick III confirmed him in this post on March 18, 1689.[4] Apparently plagued by financial and marital troubles, his life came to an end soon afterwards. Documents in the Brandenburg-Prussian House-Archives[5] show that he was still active on Nov. 10, 1691, but list him as deceased on May 16, 1692. He may be identical with the famous violinist, Samuel Peter Sidon, who lived in Hamburg between 1661 and 1666, and whose *Sonata con Allemande, Courante, Sarabande à Violino Solo con basso* is preserved in the University Library, Uppsala.[6] Sidon could well be the Gallicized spelling of Sidow, or perhaps the result of misreading «w» in German script, which resembles a Latin «n». According to Josef Sittard,[7] Sidon succeeded the renowned violinist and composer Johannes Schop as director of the Hamburg town musicians in 1665. The poet and Lutheran pastor Johannes Rist (1607-1667) often heard Sidon play, and praises him rhapsodically in one of his *Monatsgespräche*.[8] It seems that Sidon performed two «psalms» in Rist's church, *Vater unser im Himmelreich,* and *Allein zu dir Herr Jesu Christ,* so exquisitely and charmingly that the poet «could not listen without shedding tears». He mentions having heard many excellent artists perform on the violin, among them Schop; the Frenchman, Fuccart; the English violist, William Brade, etc.

3. CARL VON LEDEBUR, *Tonkünstler-Lexikon Berlins* (Berlin 1861), 546-47.
4. CURT SACHS, *Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof.*. (Berlin 1910), 161.
5. Now in the Deutsches Zentralarchiv, Abteilung Merseburg, H. A. Rep. 19, Hofmusik-Pers. Lit. S. See also SACHS, *loc. cit.*
6. Edited by MAX SEIFFERT and published in «Organum», III, 23.
7. *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg...* (Altona-Leipzig 1890), 20, 22.
8. *Aprilens-Unterredung: Die Alleredelste Belustigung Kunst- und Tugendliebender Gemühter...* (Hamburg, Joh. Naumann, 1666), 177 f.

«But this I can truthfully say, that among all of the aforementioned I have never met with his like». Johann Mattheson, in his *Grundlage einer Ehrenpforte* (1740),[9] writes that Sidon would be well worth including in his roll of honor, but that he does not have enough material to do so.

Without giving any evidence, Ledebur[10] states that Sidow went to London during the reign of the Elector Frederick III, who became the first King of Prussia in 1700. This must refer to a second Samuel Peter Sidow, whose name appears in a list of payments to the Royal Prussian Chamber Musicians drawn up in 1701, again with a yearly salary of 400 Thaler.[11] By 1712 the name has disappeared from the lists, indicating that this Sidow either had died or left Prussian service.[12] If he went to England, he probably took his family with him, which would provide one plausible reason for the presence in London of a boy later known as Mr. Seedo.

The libretti of various ballad operas and pantomimes for which the latter wrote or arranged music (see App. I), or in which his wife appeared, as well as von Borcke's letters to the King (App. II, 13-15) prove that the composer lived in London between 1730 and April, 1736. How much earlier he came to Britain can only be surmised, but he must have been in the country for some time before 1730 in order to have acquired a knowledge of the language sufficient to carry out his compositional tasks in the ballad operas. From Marpurg's anecdote (see p. 11) it appears that his stay in England dates back at least to 1720.

From von Borcke's letters (App. II, 7, 9) we learn that Seedo held an organist's position in London, that he was married, and that «his wife sings well and has a good voice». Mrs. Seedo was an actress who spoke, sang, and danced in the pantomimes that were so popular in England at the time. A dancing-master, John Weaver, an actor-impresario, John Rich, and an actor, John Thurmond, produced most of the well-known London pantomimes, or «entertainments in dancing and singing» during the first third of the century. Weaver, probably the innovator of the form, specialized in the classical, mythological variety, such as *Perseus and Andromeda* (1716), *Orpheus and Euridice* (1718), and *Cupid and Bacchus* (1719), whereas Rich claimed to have introduced

9. Neudruck von MAX SCHNEIDER (Berlin 1910), 75, f. n.
10. *Loc. cit.*
11. KARL VON LEDEBUR, *König Friedrich I. von Preussen* (Leipzig 1878), 167.
12. LOUIS SCHNEIDER published the list of 1712 in his *Geschichte der Oper und des Opernhauses in Berlin* (Leipzig 1852), Anhang, 54-55.

the Italian harlequinade into the entertainment, his greatest success in this vein being *The Necromancer, or Harlequin Dr. Faustus* (1723). A typical pantomime contrived by Rich was a combination of the harlequinade and the classical love story, whose serious plot contained spoken dialogue, dances, and songs, as well as mute action. Between its divisions, Harlequin, Columbine and their companions capered about in comical interludes that had an entirely separate plot. In other words, the harlequinades resembled the comic intermezzi inserted between the acts of contemporary *opera seria*. The pantomimes owed their tremendous popularity not only to this entertaining potpourri, but also to spectacular scenery, unusual costumes, and tricks upon the stage. Lewis Theobald furnished the dialogue and vocal texts for many of them, and J. E. Galliard (another German) or Mr. Seedo the music.

According to a play-book of Weaver's *Perseus and Andromeda,* dated 1730,[13] Mrs. Seedo acted and sang one of the principal roles, that of Cassiope, Queen of Ethiopia. She also took the parts of Helen of Troy and Hero in a revival of the aforementioned *Necromancer, or Harlequin Dr. Faustus,*[14] with music by Galliard. The nature of the roles she played, especially that of Helen, indicates that she was young and attractive in the 1730's, and most probably of English origin. Since her husband was a musician in very moderate circumstances, not a duke or a lord, he cannot have been much older than she. By deduction, Mr. Seedo and the mature chamber musician who served the Prussian king in 1701 were not one and the same.

The correspondence between the King and von Borcke (App. II, 1-3) tells us that Seedo composed music «in the Scottish manner» or «according to the Scottish taste», for afterpieces (ballad farces) and «mute comedies, called pantomimes», and that this was held in high esteem by the public. Unfortunately, most of the libretti of pantomimes give no indication whatsoever of the composer, or of the author, for that matter, but Borcke's use of the plural implies that Seedo wrote music for several of these anonymous entertainments. One that definitely names him as the composer is *The Judgment of Paris,* with choreography by Weaver (App. I, 5). Being of the strictly classical variety, without any tomfoolery by Harlequin, this did not achieve the

13. As it is performed at the Theatre Royal in Lincoln's-Inn-Fields. London, Printed and sold by Tho. Wood in Little Britain, 1730, 17 pp. [Huntington Library].

14. As it is performed at the Theatre Royal in Lincoln's-Inn-Fields. London, Printed and sold by T. Wood, 1731. The ninth edition. [BM].

popularity of some others, in spite of its author's fame. The text was taken from William Congreve's masque of the same name, first performed in 1701 and printed in the same year. The original book is marked «set severally to music, by Mr. John Eccles, Mr. Finger, Mr. [Daniel] Purcel, and Mr. Weldon». All four composed the masque in competition, Weldon taking the first prize. Seedo's music, written for the revival in 1733, did not appear in print. Unless he included his ms. score among the two shipments of works sent to Berlin (App. II, 5-6), and these should someday come to light, one must assume that the music has not been preserved. All manner of instrumental and vocal music formed part of the entertainment, including an overture, symphonies, airs, a recitative, and choruses. Whether some of this was «in the Scottish manner» cannot be determined, but Seedo's many songs in ballad operas provide sufficient evidence of the King's stylistic judgment.

Seedo had a hand in the composition and arrangement of music for at least six ballad farces and operas, and the revival of a burlesque, *Hurlothrumbo* (see App. I). All except the latter were produced at Drury Lane, which gives reason to believe that the theatre employed him as its musical director, especially since Henry Fielding includes him in the dialogue of *The Author's Farce* (see below), proving that he was on the stage or in the orchestra pit at the time. Seedo must therefore have supervised the musical end of many other ballad operas performed at «Old Drury», even though the libretti fail to mention his name.

Three songs «set by Mr. Seedo» document his contribution to Charles Coffey's ballad farce, *The Boarding School, or The Sham Captain* (1733), which was a musical version of Tom Durfey's *Love for Money, or The Boarding School* (1691). Like the *Bourgeois Gentilhomme,* Durfey's play comments satirically upon the middle class and its social pretensions. Seedo's songs, to Coffey's texts, include a jiglike ode to strong drink, «No liquor can such joy dispense as punch, that juice divine», and two others intimately connected with the plot, «How many pimps and powder'd beaus» and «No more will I practice, *do, re, mi, fa*». He also arranged the music and provided basses for the 21 ballad tunes in Robert Drury's *The Devil of a Duke, or Trapolin's Vagaries* (1732),[15] including one earlier song of his own (see App. IB, 39, 41).

15. Seedo is identified as the arranger in an advertisement that appeared at the end of Drury's ballad opera, *The Fancy'd Queen* (1733).

The English original of the plot, itself modelled after an Italian play, is Sir Aston Cokain's *Trappolin Creduto Principe; or Trappolin Suppos'd a Prince* (1658). Nahum Tate's alteration of this, under the title of *A Duke, and no Duke* (1685), served as the model for Drury's ballad-operatization, which deals with the magical transformation of Trapolin into the form and likeness of the Duke Lavinio, resulting in two dukes who busily and comically reverse one another's commands.

For a revival of Samuel Johnson's burlesque of contemporary tragedy (not a ballad opera) entitled *Hurlothrumbo: or, The Super-Natural,* Seedo wrote two songs, «Pretty ladies, pretty pins», and «When my love the other day», both of which subsequently enjoyed popularity. They are not to be found in the original book of Johnson's play, or in the edition of the music, which contains the airs composed by the author, but were printed as single sheets.

Henry Fielding's biting satire upon contemporary «scribblers», *The Author's Farce,* contains a puppet-show in ballad opera form, called *The Pleasures of the Town.* Originally acted at the Hay-Market in 1730, it was revived at Drury-Lane four years later with extensive alterations by the author. Apparently he again called upon Seedo to help with the musical side of the revision, for the latter composed the new overture for the puppet show, and actually spoke a line at the beginning of Act III, according to the libretto printed in 1750. One of the characters of the play, the poet, Luckless, has written a puppet show which is about to be performed at Drury Lane. He and the theatre manager discuss its contents until the audience becomes impatient, whereupon Luckless says: «Let us begin immediately. I think we will have an overture played on this occasion. Mr. Seedo, have you not provided a new overture on this occasion?» Seedo (who probably remained in the orchestra pit during the dialogue) replies: «I have composed one». Luckless: «Then pray let us have it». As Seedo was not the music director at the Haymarket, this dialogue does not appear in the first and second editions of 1730, which reproduce the version played at that theatre.[16]

The ballad opera constitutes most of the third act of *The Author's Farce.* Set in Hades, its humor consists largely of satirical remarks about members of the theatrical profession who have just arrived at the banks of the river Styx. The third edition of the book (App. IA, 8)

16. I am grateful to Mr. Albert Wheen, Keeper of the Library of the Victoria and Albert Museum, for this information.

contains the substantial changes made by Fielding. Most noticeable are those in the ballad opera portion between Airs V and VII, and XIX-XXI. Omitting the former Air VI, the author provided a new text for Air [XX], «Away each meek pretender flies», without indicating the tune. Probably Seedo set it to music, but since none of the editions of *The Author's Farce* include musical notation, neither his overture nor the new air have been preserved.

Three of the other ballad farces to which Seedo contributed his talents, *The Lottery, The Mock Doctor,* and *The Devil to Pay,* proved to be so spectacularly successful that they remained on the boards in English-speaking countries until the beginning of the Victorian era. Of course, one cannot be certain that his songs were retained in all of the later performances, especially those of the 19th century, but the borrowing of his «Farewell, ye hills and vallies» (from *The Lottery*) for use in Kane O'Hara's *Midas* (1764) vouches for their presence until at least that date. Most of the later printings of the aforementioned ballad farces contain Seedo's songs and name him as their composer. Thus, long after his death, his melodies were heard in the theatres of London and the provinces, Dublin, Edinburgh, Charleston, and New York, among others. An edition of *The Devil to Pay* printed in Calcutta around 1820[17] shows how far afield this type of entertainment wandered.

Admittedly only the excellence of Fielding's plots and satirical prose caused the long life of *The Lottery* and *The Mock Doctor.* The original version of the former (1732), a satirical treatment of the public's passion for playing the numbers game, did not satisfy the author in all particulars, so that he revised it and added a third scene. Seedo, who had written the music for ten of the 19 songs in the first edition, must have worked with him on the alteration also, for he composed a new air and substituted it for one of his own in the earlier version. Otherwise three airs of the ballad variety were discarded and enough different ballad airs added to make up a total of 22 songs. This new arrangement remained standard throughout the century.

Among the ballad farces of the period only *The Devil to Pay* exceeded *The Mock Doctor* in popularity. In his preface to the latter Fielding states that he has freely translated Molière's *Le Medecin malgré Lui,* and adapted it to the English stage. With tongue in cheek

17. Calcutta, Philip Pereira, n. d. (Copy in the Birmingham Reference Library).

it is dedicated to a notorious quack, Dr. John Misaubin : «Permit me therefore, Sir, to prefix to a Farce, wherein Quacks are so severely expos'd, the Name of One who will be remember'd as an Honour to his Profession...» Seedo composed three of the nine songs in each version of this work. As was regularly the case, the author made many changes in the libretto after the initial performances, incorporating two new songs «set by Mr. Seedo» into the second edition, which remained standard thereafter. Carried over from the first was one of the composer's noblest melodies, «O cursed pow'r of gold», which is worthy of a Handel, or a Henry Carey at his best (see App. III).

Early in 1686 a three-act play by Thomas Jevon, called *The Devil of a Wife, or a Comical Transformation* was performed in London. This served as the basis for a ballad opera of 1731, also of three acts, called *The Devil to Pay, or The Wives Metamorphos'd,* which is generally listed under Charles Coffey's name. Actually, Jevon deserves credit for the opera text also, for most of it was taken word-for-word from his play. The basic plot of both versions is the following : Jobson, a cobbler, tyrannizes his sweet and unassuming wife, Nell, whereas the Lord of the region has a quarrelsome vixen for a spouse. A benighted astrologer, turned away from the Lord's mansion by the shrew, gets a kind reception from Nell. In order to reward her, and avenge himself on the Lady, he transforms each woman into the other's likeness and has them transferred to each other's bed. When the Lady becomes quarrelsome and violent, Jobson salts her down with his strap, while Nell enjoys her luxurious surroundings immensely and soon wins the hearts of her new husband and servants. After both the cobbler and the shrew have learned to appreciate their original partners, the astrologer returns to re-transform the wives, and everything ends happily.

Coffey and John Mottley each took half of the play and ballad-operatized it, that is, altered some of the dialogue and inserted 42 songs to familiar airs. It is not known whether Seedo had anything to do with this three-act version, but as it did not please the public, Theophilus Cibber, son of the poet laureate, cut it down to one act and enlisted Seedo to arrange and compose the music anew. In this form it became one of the most celebrated afterpieces of the 18th and early 19th centuries. Performed all over the English-speaking world, it also inspired a host of imitations, translations, and arrangements — German, French, Italian, Dutch, Scandinavian, and even Polish.

The first one-act version of *The Devil to Pay* (App. IA, 3) con-

tained 19 songs, of which 17 had been taken over from the three-act arrangement, and one, «In Bath», from Jevon's original play. The sole air especially composed for the opera, «Ye gods, you gave to me a wife», is marked «set by Mr. Seedo». Its text was not original, however, having been published many years earlier by Henry Playford,[18] with music by a Mr. Snow. But it was a still shorter version of the ballad farce, with only 16 songs (App. IA, 3A), that was to become standard, with a few exceptions, until the end of the century. In this, 12 airs of the three-act version, Seedo's song, and that taken from Jevon's play were combined with two unidentified airs, a drinking song, «Here's a good health to the King», and a dialogue, «Was ever man possest». The present writer can identify the music for the latter as Handel's aria, «Nò, non temere, o bella», sung by Emireno in the third act of *Ottone* (1723). If Seedo arranged the music for this version also, as seems probable, since it was produced at Drury Lane and contains his setting of «Ye gods», he must have chosen Handel's air for the dialogue, provided music for the drinking song, and basses for the ballad airs.

For purposes of analysis, the 21 airs distributed among the one-act versions will be counted as 22, as the ballad air, *Contented Country Farmer,* was separated into two parts, distinct as to meter and tempo. From the rhythmic point of view, 15 of these are jigs or country dances, ten in 6/8 or 6/4, and five in 2/4 time. More than half of the jigs lie in the natural minor (Aeolian) mode, with its characteristic alternation between the natural and sharp sixth and seventh steps of the scale. A few of those in major, *'Twas within a furlong of Edinboro town,* for example, have occasional touches of Lydian or Mixolydian, i. e., a raised fourth or a flat seventh. All of these melodies contain the wide skips and broken-chord motifs that are aspects of instrumental dances in Scotland and England.

Seedo's «Ye gods» (see App. III) is also a jig, in 2/4 time and the Aeolian mode, with four-measure phrases and large melodic skips. This must be the «Scottish style» of which King Frederick William writes. He might just as well have said «English country dance style», for Seedo's songs possess the traits of popular British dance music contained in such collections as John Playford's *English Dancing Master,* which had been the basic country dance manual since 1651. The over-

18. *The Banquet of Music... The First Book.* E. Jones, for Henry Playford (1688), 23.

whelming majority of dance tunes in this publication are jigs, with the rhythmic and melodic characteristics outlined above. All three of Seedo's songs in *The Boarding School,* seven out of ten in the revised version of *The Lottery,* and three out of five in both editions of *The Mock Doctor* fit the same description. *The Lottery* contains a jig by Seedo, «A lottery is a taxation», that slips briefly into the Mixolydian by means of a melodic E flat in F major. Otherwise, three of his jigs in this opera are in the Aeolian mode, with raised sixth and seventh steps only at cadential points.

Seedo does not limit his use of the Aeolian or natural minor to songs with melancholy texts. Two of those illustrated in Appendix III, «Ye gods», and «When love is lodg'd» verge on the cheerful rather than the opposite, yet the former lies entirely, the latter partially in the minor mode. As in *Lumps of Pudding,* the minor finale of *The Beggar's Opera,* this modal flavor contributes to the traditional and folk-like character of the songs in question.

An analysis of the four melodies in Appendix III reveals the consistency of Seedo's compositional approach. In each the opening motif outlines the tonic harmony, the form is binary, and all phrases begin on the upbeat, establishing a pleasing unity within the melody. The first section ends on the dominant in three instances, but on the tonic in «When love is lodg'd», which continues in the relative major. No genuine modulation takes place in «Ye gods» or «O cursed pow'r», but the composer stresses the region of the relative major at the start of each second section. On the other hand, «Farewell, ye hills» modulates more conclusively from the major tonic to the dominant at the close of section 1, but then returns immediately to the home key. Like several other songs by Seedo, «Ye gods» is embellished by a charming, if extremely brief instrumental interlude just before the close.

Of course, the composer also wrote airs in minuet rhythm, as well as slow, serious melodies like «O cursed pow'r» and «Ah think, my lord!» (*The Lottery*). Both are in the minor mode, the former (App. III) with large melodic skips, the latter with an aptly descriptive measure in «Scotch snap» rhythm for the words: «Ah! who could see, On Tyburn tree, You swinging in the air!» All in all, whoever informed the Prussian King of Seedo's «Scottish manner», perhaps J. C. Pepusch, hit very close to the mark.

The most popular of Seedo's songs, taken from *The Mock Doctor, The Lottery,* and *Hurlothrumbo,* reappeared with new texts in no less

than ten later ballad operas and burlesques (see App. IB). One of these, the London version of *Midas* by Kane O'Hara (1764), had almost as much success as *The Beggar's Opera* itself, being played in Great Britain and America well into the first half of the 19th century. As it contained Seedo's «Farewell, ye hills and vallies» disguised by a new text, audiences of the early Victorian age may have emerged from the theatres whistling or singing his song without having the slightest inkling of his identity.

Approximately a decade before the composer began his activities at the Theatre Royal in Drury Lane, he apparently originated a new type of keyboard music, the so-called murky. In 1759 F. W. Marpurg, whose headquarters were in Berlin, published the following anecdote,[19] which he probably got from a friend of Seedo, or from the composer himself: «It is not so long ago that a certain type of keyboard music, chiefly characterized by a bass progressing in continuous broken octaves, found much favor in Germany. People called such a piece a *Murky,* and there are few musicians who have never seen the like in their lives. In order that the etymologists and art critics of today or tomorrow do not rack their brains over the meaning of this word, I shall briefly explain its origin, which occurred around 1720 or 1721. Two gentlemen, who had devised certain artificial words which they jokingly used in private to identify the various charms of the goddess Venus, felt inclined to sing praises of their sweethearts in this, their accustomed language. They brought a song into the world, which, if written in less odd and enigmatical language, they might have entitled the *Haven of Love,* the *Throne of Pleasurable Desire,* or the like, in the manner of Mr. [Johann] von Besser [a court poet, d. 1729], but instead labelled *Murky,* in their comical, Cytherean language. A musician named Sydow, who was a good friend of both gentlemen, and who died only about six years ago in royal service at Potsdam, was asked to set their verses to music. As the latter believed that he should make the music as droll as the words, he proposed among other things to have the bass proceed in continuous broken octaves. This manner of composition, which until then had been completely unknown, met with the approval of the young men. They prevailed upon Mr. Sydow to prepare various little keyboard pieces of like nature, and in order to characterize the style, always asked

19. In his *Kritische Briefe über die Tonkunst, mit kleinen Clavier-stücken und Singoden begleitet,* von einer musikalischen Gesellschaft in Berlin. *Erster Theil.* (Berlin, bei F. W. Birnstiel, 1759), Sechs und dreyssigster Brief, 286.

that he compose them in the manner of the well-known *Murky*. Other persons who presumably did not know the meaning given to the word, and who had heard it attached to several keyboard works of the aforementioned species, did not hesitate to note it down immediately as a new artistic term, and, as everyone began to parody the style of these pieces, to use it for music of a similar nature, and to transfer it from one composition to another. In this way, through a most unusual circumstance, the language was enriched with a new word, and the clavier with a new type of composition».

Neither the word nor the technique were as new as Marpurg would have us believe. *Murky* means «unclear, thick, obscure» in English, and might well have been used satirically by the gallants as a title for their poem. The word's English origin, together with our knowledge of Seedo's career, point definitely to London as the locale of the anecdote. Surely Seedo was not the first to write a bass in broken octaves, but since the term murky does not occur in connection with this technique before the 1730's, it is highly likely that the story is authentic, and that he was responsible for the naming of a keyboard form that became immensely popular in the years that followed. The works of many 18th and 19th century theorists contain references, albeit usually derogatory, to the category. C. P. E. Bach[20] refers to the «tasteless Murkys and other Gassenhauer» with which clavier pupils are plagued. Georg Andreas Sorge[21] wishes that the organ be spared such stuff, and Jacob Adlung[22] calls it an objectionably secular piece that does not belong in the church. «In der Kirche hat man sich auch zu mässigen, dass man die Andacht nicht zerstöre durch allerhand Harlequinaden, Murki, Polonoisen, Tanzmenueten, und dergleichen». These critical comments merely confirm the fact that murkys were heard everywhere, from the teacher's studio to the house of worship. The popularity of the technique was symptomatic of the shift from polyphony to the homophonic, *galant* style with its inactive, harmonic bass. A harpsichordist who wanted a lying bass tone to sound throughout a measure had to enliven it in some way, either in the manner of Alberti, or that jokingly applied by Seedo.

20. *Versuch über die wahre Art das Clavier zw spielen.* Zweyte Auflage (Berlin 1759), Intro., par. 5.

21. *Vorgemach der musikalischen Composition...*, III. Theil. (Lobenstein 1747), 404.

22. *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* (1758). Facs. Nachdruck hrsg. v. HANS JOACHIM MOSER (Kassel 1953), 753.

Sometime after 1733 Telemann transferred the murky to the realm of orchestral composition, specifically, to his *Suite in G minor*[23] for strings, which consisted of the following movements : Ouverture, Napolitaine, Polonoise, Murky, Musette, Harlequinade. As the technique was easily playable by amateurs, it became an integral part of German house music in the mid-18th century. An extremely popular collection of German songs, entitled *Sperontes Singende Muse an der Pleisse*[24] (by Joh. Sigismond Scholze), published between 1736-47, contains eleven compositions called murkys. In one or two of these, the bass consists of ostinato or sequential figures other than broken octaves, but most of them subscribe to the definition given by Mattheson and ohter writers.[25]

During 1734 and 1735 the Prussian ambassador to England «protected» Seedo, because «unfortunately, many people owed him money and therefore he himself had contracted some small debts» (App. II, 4). It is no wonder, therefore, that the composer should have jumped at the chance to escape his creditors by returning to Germany. The first sign of the King's interest in him appears in a letter written to von Borcke in December of 1735 (App. II, 1) : «A famous composer named Sydow, who composes operas and other music according to the Scottish taste, is said to be in London. You shall have some of these works copied and sent [to me]». The ambassador promised to do so, and subsequently sent two groups of compositions by Seedo, each of which cost the King 30 Reichsthaler (App. II, 2, 5, 6, 8, 12). As von Borcke's reply was late in coming, the King repeated his request, adding : «You shall sound him out whether he would like to enter my service as Music Director in Potsdam, for I shall give him a good position, with which he will have reason to feel satisfied. Besides, he is a native of my country, and thus will decide so much more easily to establish himself here» (App. II, 3). Upon receipt of this invitation from the ambassador, Seedo accepted with great joy, and immediately made preparations to leave (App. II, 4).

23. Darmstadt, Hess. Landesbibl., Ms. mus. 3360 55, and his *Six Ouvertures à 4 ou 6*. See HORST BÜTTNER, *Das Konzert in den Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns*. «Veroff. der Niedersächs. Musikges. : Beiträge zur Musikwiss.», Heft 1. (Wolfenbüttel-Berlin 1935) («Da ... der Amsterdamer Verlagskatalog der Druckwerke Telemanns (erschienen im Jahre 1733) die «Six Ouvertures» noch nicht anführt, muss das Werk nach 1733 erschienen sein», 67-68).

24. *Denkmäler deutscher Tonkunst*, Folge I, Bd. 35-36, her. v. EDW. BUHLE.

25. An excellent article about the murky by C. F. WEITZMANN may be found in the «Neue Berliner Musikzeitung» (1850), 381-2, 389.

His debts were not as small as von Borcke had first thought, however. By the time all the creditors had been paid off, and the travelling expenses to Prussia for the composer and his wife had been defrayed, it cost the King almost two hundred pounds sterling, a considerable amount of money in the 18th century (App. II, 6, 10, 13). On Feb. 27, 1736, the ambassador wrote to the King that Seedo and his wife were ready to travel to Potsdam via Rotterdam, and that the composer would bring with him four newly invented hautbois, called «Prussian Hautbois» by the inventor, Stansby, which sounded four times stronger than other instruments of the same category (App. II, 7).

Von Borcke originally wanted Seedo to go via Hamburg, so that he could send along one of the tall men he had been recruiting in England (*eine Waare*), for whom a trip through Holland would have been politically dangerous (App. II, 11). The ambassador was not at all popular at the English court, because everyone knew that one of his chief duties was to act as an agent in the acquisition of huge men who were smuggled out of England to become part of the Prussian King's bodyguard in Potsdam. Borcke, whose agents went through the country disguised as horse traders or art collectors, always refers to horses, statues, wares, etc., in his correspondence with the King, meaning «lange Kerls». As it turned out, a ship destined for Hamburg did become available, so that when Seedo left England on March 29, he took along with him one of these giants, named Williams Wills, and was to have taken another, who could not go because he fell ill with a fever at the last moment (App. II, 13-15, 18).

At the beginning of May, the composer, accompanied by his wife, arrived safely in Potsdam, and delivered the «acquired curiosities» (Wills and the hautbois) to the King, with which the latter was very satisfied (App. II, 16-17). Thus Seedo participated in the human traffic that satisfied the King's mania for large men, as did most others in Prussian service who came from England.[26] This case and others made the English furious, and led to an Act of Parliament forbidding the exportation of British subjects. Not long afterwards von Borcke had to be recalled, because his hosts so resented his activities.

It would be false to believe that Seedo's new title of «Musique

26. See JULIUS HAECKEL, *Beiträge zur Geschichte der Potsdamer Riesengrenadiere*, Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Potsdams», N. F. V, Heft 7, pp. 50 ff. Also the correspondence published in (Shakespeare) *Versuch einer gebundenen Übersetzung ... des Julius Cäsar.* Übers. v. CASPAR WILH. v. BORCKE. Hrsg. v. MAX J. WOLFF (Berlin [1929]) (Weltgeist-Bücher» 369-70).

Direktor» in Potsdam meant that he would be called upon to supervise the chamber music, opera, and other musical activities at a brilliant court. What the position actually amounted to was the directorship of the Royal Band and the school for military musicians in Potsdam. King Frederick William's parents had been extremely fond of Italian opera, and had maintained a large court orchestra, consisting in 1712 of 25 performers,[27] but when their son came to the throne in the following year, he immediately abolished all expensive court entertainments, including theatrical and chamber music, and showed thereafter that the Prussian army was to replace the arts in his affections. The entire orchestra was dismissed, except for Gottfried Pepusch, originally appointed in 1692, who was transferred to the military band of the Royal Bodyguard in Potsdam because of his enormous size.

Many of the other musicians found no employment and were in dire financial straits. No singer and no instrumentalist of note appeared at the Berlin court during the entire reign of Frederick William I. Not that the King disliked music as such; he enjoyed Handel's operatic melodies, and had the band in Potsdam play entire operas for him, but sometimes fell asleep during the performance. On rare occasions when music was heard at court ceremonies, it was these 12 *Hautboisten* (a term for military musicians in general) of the King's regiment who played marches and hunting music.

Shortly after he established the Military Orphanage in Potsdam (1724), the King authorized Pepusch to select a group of musicastet talented boys from the home and train them for future service with the army as *Hautboisten*. Older musicians were constantly retiring from service, and many new regimental bands were being formed as the army grew, so that a great need for replacements existed. A regiment of Prussian infantry in the 1730's disposed of a band of eight *Hautboisten*, specifically, 2 oboes, 2 clarinets, 2 bassoons, a trumpet and a Waldhorn.[28]

This was the beginning of the School for *Hautboisten* in Potsdam, of which Pepusch became the first director.[29] Because he was a favorite of the King and had been in Royal service since 1692 he received

27. Louis SCHNEIDER, loc. cit.

28. LUDWIG DEGELE: *Die Militärmusik-ihr Werden und Wesen, ihre kulturelle und nationale Bedeutung* (Wolfenbüttel 1937), 113-115.

29. *Geschichte des Königlichen Potsdamschen Militärwaisenhauses, von seiner Entstehung bis auf die jetzige Zeit.* (anon.) (Berlin-Posen 1824), 370 ff. Univ. of Illinois Library.

the princely salary of a thousand Reichsthaler a year. As he grew old and feeble the combination of duties involved in directing the King's own band as well as the Music School must have been too taxing. Apparently Seedo was called from London in 1736 to relieve him of some responsibilities, and to take over entirely when the time came. It is quite likely that Pepusch heard about Seedo from his relative of *Beggar's Opera* fame, and relayed this information to the King.

At first Seedo must have confined himself to directing the Royal Band, as he is referred to as the Royal Kapellmeister,[30] but from 1738 on he is occasionally mentioned as music teacher of the young Hautboisten from the Military Orphanage, for which he received a yearly salary of 400 Thaler. 21 boys were enrolled in the Music School in 1740, the year of Frederick the Great's accession to the throne. Apparently Pepusch retired shortly thereafter, whereupon Seedo became director of the school. Nevertheless he continued to receive only the 400 Reichsthaler previously paid to him. In addition, the Military Orphanage was required each year to furnish two loads of firewood to heat the studio in his home. At the time the Music School had only a loose connection with the Orphanage, and Seedo did not receive his salary directly from that institution, but from the Court Treasury (*Hofstaatskasse*). When regimental commanders needed an oboist or a trumpeter they did not go to the Orphanage, but turned to Seedo himself for a young man trained in the Music School. As the usual fee paid to him for an expert instrumentalist was 50 Reichsthaler in gold, his income amounted to quite a bit more than his regular salary.

In the lists of payments made to musicians at the Prussian court during the early years of Frederick the Great's reign, Seedo's title is given as Chamber Musician in Potsdam, his salary being the only one that came from the *Hofstaatskasse*. In an *Etat von denen Besoldungen derer Capellbedienten von Trinitatis 1744 bis Trinitatis 1745*[31] he is listed as receiving 400 Thaler. C.P.E. Bach, who entered Royal Prussian service as Chamber Musician and Clavicembalist in 1741, received 300, whereas Frederick's favorite, the dancer Barberina, drew 3000!

After Frederick came to the throne, he began to cater to the taste for Italian opera and ballet that he had acquired as crown prince.

30. *Id.*, 373.

31. C. H. Bitter: *Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder* (Berlin 1868), I, 19-22.

Exactly the opposite of his father in many respects, he immediately ordered the construction of a Royal Opera House in Berlin, which he staffed with Italian singers and dancers. Many of the Italianate operas by Carl Heinrich Graun and Johann Adolf Hasse were produced in the new theatre, beginning with the former's *Cesare e Cleopatra* on Dec. 7, 1742, but Frederick's obvious preference for foreign entertainment seriously impeded the growth of German opera, which might have been decades earlier in coming had the King shown the slightest interest.

In July of 1742, Johann Friedrich Schönemann arrived in Berlin with his theatrical troupe and applied to the King for permission to perform German plays. The monarch acceded to this request and even contemplated building a large theatre for German comedy, according to documents published by Louis Schneider.[32] In a letter to the King, dated Nov. 22, 1742, Schönemann gratefully acknowledges the order to build «ein grosses deutsches Comödienhaus», requests information as to the size of the building site so that he can prepare plans, and thanks him for granting the necessary wood for that purpose. The plan was never carried out, however. The King became increasingly engrossed in Italian opera and ballet, particularly in the dancer, Barberina, and altogether neglected the German musical theatre, which had been revived by Schönemann under his very eyes.

On Frederick's birthday, January 24, 1743, the impresario performed Dreyer's allegorical prelude, *Das Glück der Völker,* followed by *Der Teufel ist los, oder Die verwandelten Weiber,* a Singspiel, or comic opera with spoken dialogue, translated from the *Devil to Pay* by Seedo's old friend, Caspar Wilhelm von Borcke (under the pseudonym of Buschmann). *The original English music had been retained.*[33] In August of the same year Schönemann wrote again to the King,[34] thanking him for permission to build the German comedy house, but asking that the building stones be granted him in addition to the wood, since his earnings were so meager at the moment. The request was denied, and the entire project fell through, thereby removing the possibility of establishing a permanent German theatre in Berlin, which would have enormously stimulated the production of German opera. Schöne-

32. *Op. cit.,* 77.
33. ALBERT E. BRACHVOGEL, *Geschichte des Königlichen Theaters zu Berlin* (Berlin 1877), I, 107.
34. *Id.,* 103.

mann thereupon asked permission to tour the provinces with his company, and did not repeat the *Teufel* in Berlin. In fact, 24 years passed before another German opera was heard in that city. Some writers, notably Brachvogel and Schneider,[35] have taken this to mean that von Borcke's Singspiel was a failure, but this was hardly the case, since Schönemann repeated it several times in Hamburg (1747, 1750, 1751, 1754) and closed his season with it in Leipzig, Jan. 26, 1750. With no support from the King, it is no wonder that the director did not attempt it again in Berlin. According to Heinrich August Reichard's *Theater-Kalender, auf das Jahr 1775*[36] and K. M. Plümicke[37] (1781) the farce was a great success, and everyone sought to obtain copies.

The historical importance of *Der Teufel ist los* has often been emphasized. By 1740 German musical stages had either been closed down or were dominated by Italian opera, as was the case in Berlin. Unobtrusive as it was, von Borcke's Singspiel represented a fresh start in the development of German comic opera. Schönemann did not allow it to be printed, fearing that he would lose a valuable property, but his success with it did not escape the enterprising Leipzig manager, Koch, who determined to produce it himself and requested Christian Felix Weisse to make a new translation of the English original. From the latter's autobiography,[38] the following important information can be derived: «Schönemann's troupe in Hamburg played this piece in a translation by Bork, *with the English music* [italics mine]. As it was the first Singspiel again to be produced on the German stage, it was received with great applause and became a profitable piece at the box-office. But the translation remained manuscript, and Schönemann did not release it. Koch therefore requested Weisse to translate the English piece for him also. As it would have been bothersome for the latter to fit the aria texts to already finished music [the English melodies printed in Coffey's libretto], a musician connected with Koch's troupe, Standfuss, composed the freely translated aria texts anew, and the piece therefore appeared in Koch's theatre in a greatly altered form, with which it had success for a long time».

The enthusiastic reception given to the Weisse-Standfuss version,

35. *Op. cit.*, 107 and 204, respectively.
36. Gotha, bei Carl Wilh. Ettinger, p. 103.
37. *Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin* (Berlin 1781), 191 f.
38. *Christian Felix Weissens Selbstbiographie* herausgegeben von dessen Sohne CHRISTIAN ERNST WEISSE und dessen Schwiegersohn SAMUEL GOTTLOB FRISCH ... (Leipzig 1806), 25 ff.

produced in Leipzig in 1752, was greatly dampened by the Seven Years War, which forced Koch and his troupe to leave the city. But still another version by Weisse, re-written after having seen Sedaine's *Le Diable à Quatre* in Paris, and produced in 1766 with partially new music by Joh. Adam Hiller, came off so well that it became the point of departure for a rapidly growing Singspiel movement. Looking back to Berlin in 1743, however, it is von Borcke's *Der Teufel ist los* that marked the revival of the Singspiel in Germany, because it led directly to Weisse's translation. «Die erste komische Oper verdanken wir Schönemann», writes the editor of the aforementioned *Theater-Kalender,* and Hans Devrient[39] calls Borcke's Singspiel «die Ahnfrau der modernen Operette».

The *Theater-Kalender* (1775) also confirms Weisse's statement that the original version of the *Teufel* was produced *with the English music.* Especially Weisse's evidence must be considered reliable, as he was living in Leipzig in 1750, and either attended Schönemann's performance himself or heard about the music from Koch. The *Theater-Kalender* adds that «the arias were sung without accompaniment», but a contemporary historian of the theatre, Christian Heinrich Schmid[40] states that the songs *were* accompanied, if only by a few instruments («sie war komponiert, wie es damals für die deutschen Komödianten Mode war, nehmlich leicht und ohne viele Instrumente»). Probably the author of the *Kalender* was misled by the appearance of most English ballad opera libretti, in which the melodies appear without basses (see App. III).

As was shown earlier, the musical director of Drury Lane, Seedo, composed the only new song and arranged the rest of the music in the one-act ballad opera that served as the basis for von Borcke's translation. If, as Weisse and other contemporaries categorically state, the English music was retained, then Mr. Seedo deserves credit for the composition and arrangement of the first North German Singspiel in the 18th century. There is no definite proof that Seedo actually fitted Borcke's new German song texts to the English melodies, including his own «Ye gods», but the circumstantial evidence certainly points in that direction. It seems hardly likely that von Borcke and Schöne-

39. *Johann Friedrich Schönemann und seine Schauspielgesellschaft* (Hamburg-Leipzig 1895), «Theatergesch. Forschungen», XI, 77.

40. *Chronologie des deutschen Theaters* (1775). Neu hrsg. v. PAUL LEGBAND, «Schriften der Ges. f. Theatergeschichte», I (1902), 70.

mann would have produced a comic opera arranged and composed by someone well known to the translator, someone who lived in nearby Potsdam, without at least consulting him. At any rate, the fact remains that the musical portion of the opera consisted of the English melodies, which had been harmonized and composed by Seedo. Going back to the correspondence between v. Borcke and the King (App. II, 2), the ambassador writes that Seedo's music for the English afterpieces (mostly ballad farces) and mute comedies, called pantomimes, was highly regarded, and adds: «If your Royal Highness graciously desires it, I could try to obtain entire pieces of this sort, which are easy to translate into German». He obviously meant the ballad farces, as there would be little to translate in the pantomimes. Not only is this the first hint that von Borcke would some day translate the *Devil to Pay,* but it also unmistakeably links such a translation to Seedo's musical arrangement. Of course, the latter's contribution to the first *Teufel ist los* was not as extensive and original as Standfuss's to the second, but it was at least enough to merit some notice in the history of German comic opera. Von Borcke and Seedo gave the initial, if not the greatest impetus to a development that was to lead beyond Hiller to Benda, Schweitzer, and even to Beethoven and von Weber, who used the spoken dialogue of Singspiel in *Fidelio* and *Der Freischütz.*

Unfortunately, von Borcke's translation remained manuscript and is presumably lost. A consistent search for it, leading to Schloss Falkenburg in Pomerania (now under Polish occupation), which once housed the von Borcke family archives, to Stettin, Merseburg, and elsewhere, has been in vain.[41] The handbill of Schönemann's performance in Hamburg, on June 29, 1747[42], gives some indication of its nature. It refers to *Der Teufel ist los* as «a comedy, translated from the English by a person of noble rank in Berlin... which contains satires, arias, jokes and scenic transformations throughout». Plümicke,[43] who copied much of his information from earlier sources, prints the text of an air that he claims is the only excerpt remaining from

41. I should like to take this opportunity to thank Professor Hans Knudsen, of the Freie Universität, Berlin, and Dr. Günther Schwanbeck, also of West Berlin, for their indefatigable efforts on my behalf. Although von Borcke's manuscript has not come to light, these two gentlemen were instrumental in obtaining for me the correspondence printed in Appendix II that is so important for Seedo's biography. I am also grateful to Dr. Henning Graf v. Borcke-Stargordt and to Dr. Lothar Pretzell for various points of information.

42. DEVRIENT, *op. cit.*, 77.

43. *Op. cit.*, 194, footnote.

v. Borcke's translation. He offers no proof, and one must conclude that the ascription is highly dubious, coming some thirty years after Schönemann's performances, especially since the verse scheme does not fit the English melody at all. It is Jobson's air, «He who has the best wife», translated as «Wer das beste Weib hat, wird doch seines Lebens satt».

After his unpleasant experience in London, von Borcke became the Prussian ambassador to Austria in 1738, remaining there until diplomatic relations were broken off in 1740. Frederick the Great then called him back to Berlin and appointed him War and Cabinet Minister. In addition to *The Devil to Pay,* he made the first German translation of Shakespeare's *Julius Caesar,* in Alexandrine verse.[44] Named one of the curators of the Academy of Sciences in 1744, he died unexpectedly three years later. Because of his high governmental position, his translations appeared either anonymously or under a pseudonym.

Little is known of Seedo's career after 1743. His name appears in a list of disbursements for the royal musicians and theatre personnel in 1750-51, as «Dem Kammer-Musikant Sydow - 400 Thaler». Again, C.P.E. Bach received 300 Thaler for the same period, whereas Graun and Quantz, Frederick's flute teacher, drew 2000 each! In the statement of payments[45] from Trinity 1755 to Trinity 1756 Seedo is listed as deceased, and Cammer Musicant Pauly appears as his replacement. The date of his death must have been 1754, as Marpurg,[46] writing of changes in the personnel of the Berlin Opera Theatre in that year, states that «the place of Mr. Pauli, bassoonist, to whom the King has given the position of Director of the young choir of *Hautboisten* made vacant through the death of the late Capellmeister in Potsdam, Mr. Sydow, has been filled by Mr. Marks, from the school of the aforementioned Mr. Sydow». The wording of this statement shows that Seedo had been both Kapellmeister of the Royal Band and Director of the Music School in Potsdam at the time of his death. Thus, in economic security but artistic oblivion, ended the career of a man whose first name we still do not know. Perhaps an important place in the history of the ballad opera and the Singspiel will compensate for this partial anonymity.

WALTER H. RUBSAMEN

44. *Op. cit.* See f. n. 26 of this study.
45. BRACHVOGEL, *op. cit.*, 159.
46. *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* (Berlin 1754), I, 1, 78.

APPENDIX I

List of Works

A) Ballad Operas and Pantomimes.

1) *The Boarding-School: or, The Sham Captain.* An opera. As it is perform'd at the Theatre-Royal in Drury-Lane, by His Majesty's servants. Written by the author of The Beggar's Wedding, and The Devil to Pay. With the musick prefix'd to each song. London: Printed for J. Watts ... 1733. 3 l., [7]-44 pp. 8vo in 4's.

Ballad opera with 23 songs, the text by Charles Coffey. Seedo wrote the music for three of the songs, and probably harmonized and arranged the remainder for the performance. This libretto contains only the tunes, without basses.

2) *The Devil of a Duke: or, Trapolin's Vagaries.* A (farcical ballad) opera, as it is acted at the Theatre-Royal in Drury-Lane. To which is prefix'd the musick to each song, set for the spinnet, harpsicord, German flute, violin and hautboy; with the thorough base to each tune. London: Printed for Charles Corbett ... and John Torbuck ... 1732. 2 p. l., 43, [1], 18 pp. 8vo in 4's.

Ballad opera with 21 songs, the text by Robert Drury. At the end, with a separate title page, appear «The airs for the violin and harpsicord etc.», that is, for a treble instrument and figured bass. An advertisement at the close of Drury's *The Fancy'd Queen* (An opera ... London: Printed for Charles Corbett ... 1733) refers to «Books lately printed and sold by Charles Corbett ... II. The Devil of a Duke, or Trapolin's Vagaries, a farcical ballad opera ... with the musick ... sett by Mr. Seedo for the spinnet, harpsicord, German flute, violin, the hautboy, and a thorough bass to each tune». Seedo not only harmonized and arranged the songs, but also set one of them to an older melody of his own, *When my love the other day,* from *Hurlothrumbo.* Exactly the same melodies and harmonization appear in a separate edition of the music (see 7*A*).

2*A*) *The Devil of a Duke: or, The Conjurer's Bastard.* A (farcical ballad) opera, as it is acted at Hippisley and Chapman's Great Theatrical Booth, in the George-Inn Yard, Smithfield. London: Printed for the author, [n. d.] 1 p. l., 21 pp. 8vo in 4's.

Altered version of Drury's opera, with only four airs, one of which is the aforementioned song by Seedo. The unique copy of the libretto, owned by Walter N. H. Harding of Chicago, contains no music.

2*B*) *The Devil of a Duke: or, Trapolin's Vagaries.* A (farcical ballad) opera. As acted at the theatres of London and Edinburgh. Edinburgh, printed. And sold by Allan Ramsay. 1733. 47, [1] pp. 12 mo in 6's.

Altered version of Drury's opera, containing 36 numbered and identified airs, but no music. All of Drury's songs were retained, with exception of the finale. Seedo's melody is now no. 17 instead of 8. The famous poet, Allan Ramsay, added a scene and 16 new songs, all set to Scottish tunes.

3) *The Devil to Pay: or, The Wives Metamorphos'd.* An opera. As it is perform'd at the Theatre-Royal in Drury-Lane, by His Majesty's servants. Written by the author of the Beggar's Wedding ... With the musick prefix'd to each song... London : Printed for J. Watts... 1731. 4 p. l., 31 pp. 8vo in 4's. In the following year, Watts reprinted this version, J. Milner brought out a third edition, and E. Rayner a fourth.

Ballad opera ascribed to Charles Coffey, with 19 airs, of which 18 have numbers and tunes. Seedo's collaboration is made evident by his air (no. 5), «Ye gods you gave to me a wife», the only song expressly composed for the opera.

3A) *The Devil to Pay: or, The Wives Metamorphos'd.* An opera. As it is perform'd at the Theatre-Royal in Drury-Lane. Written by the author of The Beggar's Wedding ... With the musick prefix'd to each song. London : Printed for J. Watts ... 1732. Fp., 4 p. l., 31 pp. 8vo in 4's.

An alteration of the one-act version, containing only 16 songs and their tunes. The musical arranger, probably Seedo, omitted five and one-half of the songs to ballad airs in the previous short version, but added two new, unidentified airs. Seedo's song is now no. 4. Two editions of the music only, [1732] and ca. 1760, also contain 16 songs, but in still another combination.

4) *Hurlothrumbo: or, The Super-Natural.* As acted at the New Theatre in the Hay-Market. By Samuel Johnson of Cheshire. London : Printed for T. Wotten, 1729.

For subsequent performances (1730-32) of this burletta Seedo composed two new songs, not contained in the original.

5) *The Judgment of Paris.* A dramatic entertainment in dancing and singing, after the manner of the ancient Greeks and Romans. As it is perform'd at the Theatre-Royal in Drury-Lane. The words by Mr. Congreve. Set to musick by Mr. Seedo. Compos'd by J. Weaver, dancing-master. London : Printed for J. Tonson in the Strand. 1733.

Apparently Seedo's music remained in manuscript and has been lost. The libretto calls for an overture, a «rural air», and three symphonies, among the instrumental numbers, as well as a recitative, seven airs, a trio, and a final chorus.

6) *The Lottery.* A farce. As it is acted at the Theatre-Royal in Drury-Lane... With the musick prefix'd to each song. London : Printed for J. Watts... 1732. 4 p. l., 31, [1] pp. 8vo.

Ballad farce by Henry Fielding in two scenes, with 19 songs and their respective tunes. Seedo composed ten songs for this piece and arranged all of the music.

6A) *The Lottery*. A farce. As it is acted at the Theatre-Royal in Drury-Lane, ... With the musick prefix'd to each song. The second edition. London: Printed for J. Watts ... 1732. 4 p. l., 36 pp. 8vo in 4's.

In three scenes, with 22 songs and their tunes, of which ten are by Seedo. But Fielding and the composer omitted one of the latter's airs from the first edition, «Heav'n feared» (no. 17) and added a new one, «Since you whom I lov'd» (no. 21). They also inserted six new songs to ballad airs and dropped three of the same type from the earlier version. An edition of the music (melodies only), entitled *Songs in the Lottery*... London: Printed and sold at the musick shops. No. 300 (n. d.), corresponds exactly to this arrangement, except for the displacement of one song.

7) *The Mock Doctor. Or The Dumb Lady Cur'd.* A comedy done from Moliere. As it is acted at the Theatre-Royal in Drury-Lane... With the musick prefix'd to each song. London: Printed for J. Watts ... 1732. 4 p. l., 32 pp. 8vo in 4's.

Ballad farce by Henry Fielding, with nine songs and their tunes in the text, three of which are by Seedo.

7A) Songs in the farce call'd *The Mock Doctor* as they are perform'd at the Theatre Royal in Drury Lane. The tunes proper for the German flute violin & common flute To which is added ye aires for the violin & harpsicord in the opera call'd The Devil of a Duke ... Printed & sold at the musick shops. [n. pl., n. d.] [1], 25 pp. engraved.

The first part contains 8 tunes without basses, corresponding to those of the libretto, but omitting the ballad air, no. 8. Apparently the two operas were combined in this edition because Seedo had a hand in both.

7B) *The Mock Doctor: or The Dumb Lady Cur'd.* A comedy done from Moliere ... With the musick prefix'd to each song. The second edition, with additional songs and alterations. London: Printed for J. Watts... 1732. 4 p. l., 34, [1] pp. 8vo in 4's.

Fielding and Seedo collaborated in this alteration, which also has 9 songs, substituting two other ballad airs and two new songs by the composer for their counterparts in the first edition.

8) The Author's Farce; with a Puppet-Show, call'd The Pleasures of the Town. As acted at the Theatre Royal in Drury-Lane. Written by Henry Fielding, Esq. ... The Third Edition. London: Printed for J. Watts... 1750. 3 l., [7]-68, 4 pp. 8vo.

Fielding's own alteration (1734) of a ballad opera originally produced four years earlier. Seedo's contributions included an overture for the puppet-show, and probably the new, unidentified air, «Away each meek pretender flies».

B) TABLE OF *Seedo's* SONGS, DIALOGUES, CHORUSSES, ETC.

N. B. — The source numbers refer to works listed in part A. Song texts in brackets are those set by others to Seedo's melodies.

Incipit	Source	Concordance and Remarks
1) Ah think, my lord! how I should grieve.....	6, no. 14; 6A,no. 13	
2) Alas! my lord, you're too severe.....	6, no. 9; 6A, no. 9	
3) [Alas! why need we wonder].....	*The False Guardians Outwitted*, by William Goodall (1740)	Set to *Farewell, ye hills and vallies*, as Air 14.
4) Awake, awake, thy spirits raise.....	5, p. 9	Music presumably lost.
5) [By whining, pining, sighing].....	*Midas*, by Kane O'Hara (London, 1764)	Set to *Farewell, the hills and vallies*, as Air 16 of Act II. (not in *Songs in... Midas*, Dublin, 1762).
6) Dear sir, be not in such a passion.....	6, no. 13; 6A, no. 12	Dialogue in da capo form.
7) Far from thee be anxious care	5, p. 10	Air and chorus, the music presumably lost. An earlier setting by John Weldon is in BM, Add. Ms. 22099, f. 34.
8) [Farewel disguise and folly].....	*Court and Country*, anon. ballad opera (1743)	Set to *Farewell, ye hills and vallies*, as Air 9.
9) [Farewell to my kindred all].....	*The Decoy*, by Henry Potter (1733)	Set to *When my love the other day*, as Air 13.
10) Farewell, ye hills and vallies.....	6 and 6A, no. 6	Also in *Calliope or English Harmony*,... 2 vols. London: Henry Roberts, 1739, v. I, p. 45, as *The Country Girl's Farewell* (anon.). As a s.sh., anon., n.pl., n.d., in BM and Bodl. In *The Universal Musician*, v. I (London: Pr. for Wm. Rayner, 1738), f. 95 (anon.)

Incipit	Source	Concordance and Remarks
11) Fear not, mortal, none shall harm thee.....	5, p. 7	Seedo's music is probably lost. For the original setting by John Eccles, see his score of *The Judgment of Paris*, London 1702.
12) From high Olympus, and the realms above.....	5, p. 6	Recitative, presumably lost.
12A) Hampstead (see 45).		
13) Heav'n feared, when first it woman made.....	6 only, no. 17	
14) [Her taste is strangely tainted].....	*The Female Rake* (1736) and *The Woman of Taste* (1738), attr. to Jos. Dorman	Set to *Farewell, ye hills and vallies*, as Air 2 in the second act of *The Fem. Rake*, and p. 25 of *The Wom. of T.*, separate London ed., 1738.
15) Hither ye graces, and ye loves.....	5, p. 12	The music as in no. 4.
16) How hapless is the virgin's fate.....	6 and 6A, no. 5	
17) [How hard's the cloyster'd virgin's fate].....	*The Rival Priests*, by Daniel Bellamy (1739)	Set to *When love's once lodg'd within the heart*, as Air 7.
18) How many pimps and powder'd beaus.....	1, no. 2	
19) If you hope, by your skill..	7B, no. 8	
20) In formal dull schools....	7, no. 5; 7A, p. 5	
21) I've often heard.....	6 and 6A, no. 10	
22) Let ambition fire thy mind.	5, p. 8	Seedo's music as in no. 4. The popular melody found in many ballad operas and single sheets is by JohnWeldon, from *The Judgment of Paris*, 1702.
23) A lottery is a taxation...	6 and 6A, no. 1	A facsimile of this song appears as the frontispiece of C. L'Estrange Ewen's book, *Lotteries and Sweepstakes*, London, 1932.
24) [My med'cine's no slop]..	*Sancho at Court*, by James Ayres (1742)	Set to *In formal dull schools* as Air 14.
25) Nature fram'd thee, sure, for loving.....	5, p. 10	Seedo's music as in no. 4. For settings by Eccles and D. Purcell, see their scores of *The Judgnemt of Paris* (1702)
26) No liquor can such joys dispense.....	1, no. 1	
27) Mo more will I practice, Do, re, mi, fa.....	1, no. 12	Dialogue
28) O cursed power of gold...	7, no. 7; 7A, p. 7; 7B, no. 5	

Incipit	Surce	Concordance and Remarks
29) [Oh! my heart is all on fire].	*The Happy Lovers*, by Henry Ward (1736)	Set to *O cursed power of gold*, as Air 1.
30) Pretty ladies, prettty pins . .	4	According to a s.sh.. in the BM, this is «an additional ballad in Hurlothrumbo... sung by Mrs. Nokes at the New Theatre un the Haymarket».
31) Shepherd fi thy wond'ring sight.....	5, p. 11-12	Trio, the music as in no. 4.
32) Since you whom I lov'd..	6A, no. 21	
33) ing and spread the joyful news around.....	5, p. 12	Chours, the music as in no. 4. A later setting by T.A. Arne is ms. in the BM.
34) [Swain, thy hopeless passion smothers)	*The Musical Miscellany*. London: John Watts, 1729-1731	To be sung to *When my love the other day*, vol. V, p. 91
35) [There is nothing but feeing in fashion[.....	*The Mock Lawyer* by Edward Phillips (1733)	Set to *A lottery is a taxation*, as Air 17.
36) This radiant fruit behold...	5, p, 6	The music as in no. 4.
37) Thus, lovely patient, Charlotte sees.....	7B, no. 7	
38) Tis true, my good dear...	7, no. 3; 7A, p. 3	
39) When fond love's too fatal dart.....	2, no. 8; 2A, p. 8; 2B, no. 17; 7A p. 17	Seedo set this text to his own older song, *When my love the other day*.
40) When love is lodg'd within the heart.....	6 and 6A, no. 8	Also appears as *When love's once lodg'd*... (see no. 17).
41) When my love the other day.....	4	A .to a s.sh. in Glasgow, Mitchell Library, calls this «The Churning Song in Hurlothrumbo.. sung by Mrs. Nokes». In *The Musical Miscellany*, London, 1731, v. 5, p. 90, it is entitled *The Milkmaid's Song*.
42) When the candidate offers his purse.....	6, no. 16; 6A, no. 15	
43) [Who truth in woman traces]	*The Mock Lawyer*	Set to *Farewell, ye hills and vallies*, as Air 6.
44) Ye gods, ye gave to me a wife.....	3, no. 5, 3A, no. 4	Also in *Calliope*, v. II, p. 11 S. sh. in the B.M.
45) Hampstead, delight of ev'ry sense.....		British Musical Miscellany. London: I. Walsh, n. d. v. III, p. 58-9

APPENDIX II

CORRESPODENCE BETWEEN KING FREDERICK WILLIAM I OF PRUSSIA AND HIS AMBASSADOR IN LONDON, CASPAR WILHELM VON BORCKE

NB. — Except for the two excerpts printed by Haeckel (nos. 15 and 18), the following quotations are taken from the manuscript Rep. 81, London, Nr. 16-19, in the *Deutsches Zentralarchiv, Abteilung Merseburg* (formerly the *Preuss. Geh. Staatsarchiv*). The folio numbers within the separate sections of this collection appear in parenthesis at the head of each letter.

1) The King to Borcke. Rep. 81, Nr. 17, London (20). Potsdam, Dec. 1, 1735.
«Es soll ein berühmter componist, nahmens Sydow in London seyn, welcher opern und andere musiquen nach dem schottländischen Gusto componiret. Ihr sollet für Mich einige dergleichen abschreiben lassen und schicken; die kosten will Ich Euch bezahlen lassen.»

2) Borcke to the King. (21) London, Dec. 30, 1735.
«Auf Euer Königlichen Majest. Allergnädigstes Handschreiben vom 1. hujus habe Ich mit dem hier sich aufhaltenden Componisten Sydow, wegen seiner Opern und Musik nach dem Schottländischen Gusto, gesprochen und lasse davon würcklich etzliche pieçen abschreiben, die Ich, so bald sie fertig seyn, über Hamburg allerunterthänigst einsenden werde. Seine Musik wird allhier nicht so wohl in gantzen Opern, sondern eigentlich in den Englischen Nachspielen, oder stummen Comoediis, welche man Pantomimen nennet, gebrauchet und sehr estimiret. Wenn Eure Königl. Majest. in Gnaden befehlen, so könnte ich dergleichen ganze pieçen, welche leichtlich ins Teutsche zu übersetzen sind, zu bekommen suchen.»

3) The King to Borcke. Rep. 81, Nr. 18 London (2). Potsdam, Jan. 13, 1736.
«Ich habe Euch bereits unter dem 1. December wegen eines gewissen musici und componisten, nahmens Sydow, welcher auf Schottländische Arth componiret, befohlen, dass Ihr mir welche von seinen Stücken schicken sollt. Ich erwarte darauf nicht allein Eure antwort, sondern Ihr sollet denselben auch sondiren, ob Er Lust habe bey Mir, als Potsdamscher Musique Direktor in Dienst zu gehen, denn ich Ihm eine gute Station geben wil, womit Er zufrieden zu seyn uhrsache haben wird. Er ist ohne dies mein landeskind, und wird so viel leichter sich entschliessen hier sich zu etabliren. Je eher Ihr Ihn also anhero senden könnet, je lieber soll es Mir seyn, und was er für unkosten machet, davon sollet Ihr Mir die Rechnung senden.»

4) Borcke to the King. (3) Jan. 16/27, 1736.[47]
«Auf Euer Königl. Majest. Allergnädigstes Handschreiben vom 13. Jan. habe ich dem Componisten Sydow sein Ihm bevorstehendes Glücke

47. The letter was dispatched on the second date.

bekannt gemachet. Er hat solches mit aller Freude acceptiret, und machet sich würcklich fertig, Sich von hier zu begeben... Ich werde Ihm dabey in allen Stücken assistiren, und die Rechnung davon allerunterthänigst einsenden. Er ist, seit zwey Jahren, als Eurer Königlich. Majest. Unterthan, allhier in meiner protektion gewesen, weil Er das Malheur gehabt, dass Ihm viele Leute schuldig geblieben und Er also selber in einige kleine Schulden geraten, so Er aber in wenig Zeit leicht wird bezahlen können.»

5) Borcke to the King. (8) Feb. 3/14, 1736.
«Anbey erfolgen auch einige Musicalia des Componisten Sydow, welche 30 rth. kosten. Er arbeitet noch an mehreren, welche mit naechstem gleichfalls abgehen werden.»

6) Borcke to the King. (9) Feb. 13/24, 1736.
«Naechstkünftigen Dienstag werden mehrere Musicalia von dem Componisten Sydow abgehen, welche auch 30 rth. kosten und hoffe Ich dass die vorigen allerunterthänigst überschickten wohl angekommen seyn. Aus beygehendem Schreiben von demselben werden Eure Königl. Majest. Allergnädigst zu ersehen geruhen, dass derselbe fertig ist mit Naechstem abzureysen, und den angehängten Aufsatz seiner hierhabenden Schulden, werde ich auf das möglichste zu behandeln suchen, damit derselbe 200 £ : sterl. alles richtig mache, und sich zu seinem Posten einstellen könne...»

7) Borcke to the King. (11) Feb. 27/March 9, 1736.
«[Sydow] ist anjetzo fertig in künftigem Monath, nebst seiner Frau, welche wohl singet und eine gute Stimme hat, über Rotterdam abzureysen, weil er sich fürchtet bey dieser rauen Jahreszeit über Hamburg zu gehen. Es hat einige Zeit erfordert, ehe Er seine Sachen hat in Ordnung bringen können. Er wird vier neu inventirte Hautbois mit sich nehmen, so Einer Nahmens Stansby erfunden, und die Preussische Hautbois genennet hat, welche vier mal stärker klinget, und von welcher Art eben der Effect von vier Instrumenten, als von 16 anderen gemachet wird...»

8) The King to Borcke. (14) Potsdam, Feb. 27, 1736.
«Ich habe Euer Schreiben vom 14. dieses erhalten und sind Mir die beygefügten musicalia von dem Sydow lieb gewesen. Die 30 rth. habe ich dem Krieges Rath Köppen befohlen Euch zu remittiren. Sobald dieser componist fertig seyn kan, sollet Ihr ihn absenden...»

9) Borcke to the King. (15) London, March 9/20, 1736.
«Dass es so lange mit des gedachten Sydow Abreyse von hier sich trainiret (?) hat, ist die Ursache, dass derselbe den hier habenden Organisten-Dienst mit einigem Profit zu verkaufen suchet...»

10) The King to Borcke. (16) Potsdam, March 10, 1736.
«Ich habe Euer Schreiben vom 24. Febr. nebst dem Einschluss von

dem componisten Sydow erhalten, und daraus ersehen, dass seine Schulden und das Reysegeld 200 pf. Sterling betragen. Ob es nun gleich viel geld ist, so werde Ich Euch doch diese 200 Pfund ... übermachen lassen. Ihr sollet also diesen Menschen so gleich anhero senden, weil Ich prompt gedienet zu werden gewohnt bin.»

11) Borcke to the King. (17) London, March 16/27, 1736.
«...[Sydow wird] ohne allen weiteren Anstand in wenig Tagen von hier über Rotterdam mit dem ersten segelfertigen Schiffe abgehen... Mein Wunsch war, dass er über Hamburg gehen möchte, und hätte Ich alsdann eine Waare Ihm mitgegeben, welche Ich durch Holland zu schicken nicht wagen darf. So aber noch in drey Wochen kein Schiff nach Hamburg gehet, und diese Zeit zu lange ist, so muss Ich solches anstehen lassen, und nur trachten, dass der Sydow erstlich fortkömmt...»

12) The King to Borcke. (18) Potsdam, March 12, 1736.
«...Ich habe die in Eurem letzten Schreiben erwehnten musiquen von des Sydow composition erhalten, auch dem Kr. Rath Köppen befohlen, Euch die 30 rth. zu übermachen.»

13) Borcke to the King. (21) London, April 2/13, 1736.
«[Sydow] ist am letzteren Dienstage, mit einem Hamburger Schiffe, welches eben segelfertig war, von hier glücklich abgegangen. Ich habe diese gute Gelegenheit nicht verabsäumet um dadurch noch Reyse-Kosten zu bespahren, und hoffe dass Er über Hamburg geschwinder als durch Holland, wohl anlangen werde. Von dem Banquier Spellerberg habe Ich ... 200 £ : sterling, gegen meine doppelte Quitung empfangen.»

14) Borcke to the King. (25) London, April 9/20, 1736..
«Der Componist Sydow ist ... schon vor 12 Tagen von hier abgegangen und wird verhoffentlich anjetzo schon zu Hamburg seyn.»

15) Borcke to the King. April 13, 1736 (from Julius Haeckel: «Beiträge zur Geschichte der Potsdamer Riesengrenadiere», *Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Potsdams* N. F. Bd. V, Heft 7, p. 50ff.).
«Mit dem Componisten Sydow ist am letzten Dienstage eine neue emplette von hier abgegangen... Es ist ein junger Kerl von 21 Jahre, Nahmens William Wills, wohl gemacht und gebildet.»

16) The King to Borcke. Potsdam, April 28, 1736. (29.)
«Ich habe auch Euren 2 Schreiben vom 13. dieses ersehen, dass der musicus Sydow glücklich abgegangen, und Ihr Ihm eine emplette von curiositäten mitgegeben. Es ist solches gut...»

17) The King to Borcke. Potsdam, May 5, 1736. (36.)
«Der componist Sydow ist angekommen, und hat Mir die mitgegebenen Sachen überbracht womit ich sehr zufrieden bin. Die Rechnung wegen seiner bezahlten Schulden sollet Ihr so bald möglich einschicken...»

18) Borcke to the King. June 8, 1736 (From Haeckel, op. cit.)
[Referring to another giant, Christopher Wetherlt.] «Er war schon fertig mit dem Musick-Director Sydow fortzugehen, ward aber damahls mit dem kalten Fieber befallen.»

APPENDIX III

MUSICAL EXAMPLES

10 **THE LOTTERY.**

Hackney-Coach, than in all the Muſick that Romances tell us, of ſinging Birds, and falling Waters.

AIR VI. Set by Mr. *SEEDO.*

Farewel, ye Hills and Valleys;
Farewel, ye verdant Shades;
I'll make more pleaſant Sallies,
To Plays and Maſquerades.
With Joy, for Town I barter
Thoſe Banks where Flowers grow;
What are Roſes to a Garter?
What Lilies to a Beau?

AIR V. Set by Mr. SEEDO.

O curſed Power of Gold,
For which all Honour's ſold,
And Honeſty's no more!
For thee we often find
The Great in Leagues combin'd
To trick and rob the Poor.

By thee the Fool and Knave,
Tranſcend the Wiſe and Brave,
So abſolute thy Reign:
Without ſome Help of thine,
The greateſt Beauties ſhine,
And Lovers plead in vain.

THE LOTTERY.

AIR VIII. Set by Mr. *SEEDO.*

Chloe. *When Love is lodg'd within the Heart,*
Poor Virtue to the Outworks flies;
The Tongue, in Thunder, takes her part,
She darts in Lightning from the Eyes.
From Lips and Eyes with gifted Grace,
In vain we keep out charming Sin;
For Love will find ſome weaker Place
To let the dear Invader in.

Allegro moderato
Ye
gods! you gave to me a wife, Out of your grace and fa - vour; To
be the com-fort of my life, To be the com-fort of my life, And

I was glad to have her: But if your pro-vi-dence di-vine For
grea-ter bliss de-sign her, T'o-bey your will at
a-ny time, T'o bey your will at a-ny time, I'm
rea-dy I'm rea-dy to re-sign her!

ZUR GESCHICHTE DER MINISTRILES IM DIENSTE GEISTLICHER HERREN DES MITTELALTERS

Noch in einem jüngst veröffentlichten Aufsatz hat der hochverehrte Jubilar anhand etlicher, dem 16. Jahrhundert entstammender Quellenzeugnisse aus Sevilla nachweisen können, dass es «era práctica general en España la existencia de ministriles en las iglesias principales».[1] Diese Feststellung verdient umso mehr Beachtung, als man doch gewöhnlich, einem allgemein verbreiteten Vorurteil unterliegend, den mittelalterlichen Musikanten als völlig ausserhalb des geistlichen Lebensraumes stehend abfällig beurteilt. Von Konzilen und Synoden vielmals als «ministri satanae» verdammt, hegt man gegen diese «musici naturales» ein erbliches Misstrauen, das bis zu Feindschaft oder gar Verfolgungen gelegentlich ausgeartet ist.[2] Die geistlichen Bildungsmusiker des Mittelalters sahen auf die «joculatores et histriones, qui prorsus sunt illitterati» (Johannes Cotto v. Affligem, um 1100)[3] und lediglich «per naturam et usum (Engelbert v. Admont)[4] ohne tiefere Einsichten in das Wesen und den Logos der Musik sangen und spielten, verächtlich herab. Nicht nur die Kirchenväter sondern noch Engelbert von Admont um 1300 suchten «propter abusum histrionum» daher auch ausser der Orgel alle Instrumente aus der Kirche, den Klöstern und Wohnsitzen des Klerus zu verweisen. Gemäss dem recht komplizierten und geschichtlich wechselvollen Verhältnis des Christentums zur Welt gab es aber indessen zu allen Zeiten neben der scharfen

1. «Anuario Musical», IX (1954), 71.
2. Cf. Etwa J. ILG, *Gesänge und mimische Darstellungen nach den deutschen Konzilien des Mittelalters*, in «9. Jahresber. d. bischöflichen Gymnasiums in Urfahr 1906» ; G. BONIFACIO, *Giullari e Uomini di Corte nel 200* (Napoli 1907), 51 ss. ; B. SZABOLCSI, *Die ungarischen Spielleute des Mittelalters*, in «H. Abert-Gedenkschrift» (Halle 1928), 161 ; Th. GÉROLD, *Les pères de l'église et la musique* (Paris 1931), 88 ss. ; W. BÄUMKER, *Waren die* Spielleute *des Mittelalters von der Kirche exkommuniziert?*, in *MfM* (1880), 109-112.
3. GERBERT, SS, II, 232.
4. *Ebd.*, II, 289.

Ablehnung des Spielmannes dessen Tolerierung, neben der rigorosen asketischen Enthaltsamkeit vom Spiel mit Musikinstrumenten als Werkzeugen des Teufels die gebannte Zuneigung zum Klang der Saiten, Trompeten oder Pfeifen. Asketische Richtungen und «verweltlichte» Kirche standen somit auch bezüglich dieser Fragen während des gesamten Mittelalters gegeneinander in steter Spannung. Die folgenden Erörterungen mögen beitragend den Einblick vertiefen helfen in die Rolle, welche die ministriles in den privaten Wohnstätten Geistlicher sowie im öffentlichen Dienste der Kirche gespielt haben.

Der hohe Klerus bildete seit der Zeit Karls des Grossen in ganz Mitteleuropa ein Standesbewusstsein aus, das unterbaut war durch feudalen Besitz, weltliche Machtfülle, Schulbildung sowie adelige Vornehmheit. Bischöfen und Äbten fiel als Territorialherren eine Doppelrolle zu, aus der für sie neben ihren geistlichen Obliegenheiten auch mancherlei weltliche Verpflichtungen erwuchsen. Aufsicht über die Verwaltung der ihnen anvertrauten Bistümer bzw. Ländereien, kriegerische Verwicklungen und anderes mehr lenkten zuweilen in erheblichem Ausmasse von der konzentrierten Erfüllung des geistlichen hohen Amtes ab. Sie hatten wie die weltliche Obrigkeit ihrer Zeit zu herrschen, zu regieren und auch zu repräsentieren. In diese Aufgaben wuchsen die meisten von Jugend an hinein, denn bis zum 15. Jahrhundert entstammte z. B. der Breslauer Episkopat fast ausschliesslich dem Hochadel des Landes.[5] Von 26 Bischöfen im mittelalterlichen Posen waren 25 adeliger Herkunft.[6] Selbst in der Ordenskutte verleugneten viele nicht ihre geburtsständische Abstammung. Adelige Lebenssitten und Umgangsformen prägten daher auch das höfische Zeremoniell in der Umgebung vieler Bischöfe und Äbte begüterter Klöster. Ja selbst die aristokratische Lust zu jagen und zu tanzen blieb in manchem geistlichen Herren wach.[7] So ist es auch nicht verwunderlich, wenn man trotz aller moralischen Verurteilungen Spielleute jeder Art als

5. R. SAMULSKI, *Untersuchungen über die persönliche Zusammensetzung des Breslauer Domkapitels im Mittelalter* (Brieg 1933), 49.

6. L. SANTIFALLER, *Die Beziehungen zwischen Ständewesen und Kirche in Schlesien bis zum Ausgang des Mittelalters*, in «Zs. d. Savigny-Stiftung f. Rechtsgesch. Kanon. Abt.», XXVII (1938), 403.

7. So versuchte bereits Karl der Grosse im Capitulare III, anni 789, cap. XV, p. 244, zu verbieten: «Ut episcopi et abbates et abbatissae cupplas canum non habeant, nec falcones, nec accipitres, nec joculatores». Zeugnisse aus dem späten Mittelalter bei W. ANDREAS, *Deutschland vor der Reformation* (Stuttgart 1943), 88 ss.; R. DOEBNER, *Hildesheimsche Stadtrechnungen I, 1893, 396, sowie Scriptores Rerum Pruss.*, III, 93; J. SCHÄFER, *Die kirchlichen, sittlichen und sozialen Zustände des XV. Jahrhunderts nach Dionysius Carthusianus*, Diss. (Tübingen 1904), 51 u. 58.

Gäste oder gar im festen Dienstverhältnis geistlicher Herren seit dem 8. Jahrhundert findet. Ministriles gehörten zur Machtvollkommenheit jedes Hofstaates. Vollwertig repräsentationsbefähigt war im hohen und späten Mittelalter nur derjenige Territorialherr, der sich klangstarke Trompeter und Pauker neben Pfeifern und Harfnern halten konnte, die ihm bei Einzügen in Städte und Burgen oder beim feierlichen Gang in die Kirche voranzogen. Prunkvolle Prozessionen und Fürstenbesuche, Krönungen und Salbungen machten ausserdem die In-Dienstnahme von Sängern, Sprechern und Instrumentalisten auch aus Prestigegründen zur schier unentbehrlichen Notwendigkeit im gesamten römisch-katholischen Teile Europas.

Der von den ministriles in der Umgebung geistlicher Herren zu erfüllende Dienst war recht vielseitig. Eine zentrale Funktion innerhalb des gesamten Hofzeremoniells nahm die Ausschmückung der Mahlzeiten ein, die «mit nahezu liturgischer Würde» täglich feierlich genossen wurden.[8] Schon zur Zeit Alcuins war es offensichtlich üblich, dass «in sacerdotali convivio» statt «verba dei» Harfner «carmina gentilium» sangen; «istriones» sassen mit zu Tische, was oftmals Ärger verursachte. Wohl auch vornehmlich zu diesem Zwecke dürfte der Abt Cuthbert v. Newcastle im 8. Jahrhundert brieflich um die Übersendung eines «citharistae» vom Festlande gebeten haben, den er sehr entbehrte.[9] Auch Bischof Gunther von Bamberg (1057-65) hörte lieber den «fabulae curiales» zu als geistlichen Lesungen.[10] Ein Kölner Tafelbild aus der Zeit um 1500 mit der Darstellung des zu Tische sitzenden hl. Severin, des Bischofs und Patrons von Köln, beim Spiele zweier fürstlich gekleideter ministriles macht diese während des gesamten Mittelalters vielerorts übliche Tafelsitte eindrucksvoll anschaulich.[11] Auch der niedere Klerus erlaubte sich zuweilen einen derartigen festlichen Schmuck, denn z. B. im Jahre 1487 spielten im Pfarrhause zu Gonobitz in der Untersteiermark «tibicines duo» während eines Mahles «tibijs aliquando diversis fistulis maioribus scilicet et minoribus cecinerunt».[12] Festlichkeiten in Anwesenheit gekrönter Häupter wurden auch im normalerweise stillen Refektorium des Klosters, wie etwa nach Ekkehard IV zur Weihnachtszeit des Jahres 911 in St. Gallen oder 1489 in dem

8. J. HUIZINGA, *Herbst des Mittelalters* (Stuttgart 1939), 54.
9. *Epist. S. Bonifacii*, ep. CXXI, p. 311; siehe weitere Zeugnisse bei A. MÖNCKEBERG, *Die Stellung der Spiellente im Mittelalter*, Diss. (Freiburg 1910), 19 s.
10. Zs. f. dt. Altertum 73 (1936), 87 ss.
11. G. KINSKY, *Geschichte der Musik in Bildern* (Leipzig 1929), 59 Nr. 2.
12. H. FEDERHOFER, *Beiträge zur älteren Musikgeschichte Kärntens*, in «Carinthia», CXLV (1955), 377.

schwedischen Kloster Wadstena, unter Mitwirkung gedungener Spassmacher und Musikanten freudvoll gefeiert,[13] die hier aber auch zu anderer Zeit sei es in der Abtei St. Emmeran, im Kloster Heilsbronn, in St. Urban bei Luzern oder auch in Klöstern auf den britischen Inseln offene Tore und gebefreudige Mönche fanden.[14] Mancher hohe Kleriker, wie etwa Adam von Bremen 1075, bestellte sich Spielleute zur Unterhaltung in einsamen Stunden, «ut faciant solacia». Andere, wie etwa im Jahre 1317 der Oberhirte von Lüttich, liessen sich von Musikern auf Reisen zu Fürstentagen, Konzilen und anderen Gelegenheiten begleiten,[15] sie bedurften ihrer ausserdem, z. B. der Bischof von Lausanne im Jahre 1414, als Überbringer persönlicher Botschaften und Briefe,[16] bei Heerfahrten wie auch zur Teilnahme an «Betefarten» nach Aachen, Rom oder Santiago de Compostela.[17] «Landfarer, singer und reimbsprecher» produzierten sich «bei den geistlichen» und sangen dort «von den weltlichen»,[18] Proklamationen politischen Inhalts an das Volk liessen auch die geistlichen Fürsten nicht selten durch Marktsänger gereimt verbreiten.

Erwuchsen diese und ähnliche Leistungen mehr aus einem privaten Dienstverhältnis heraus, so gab es daneben aber auch innerhalb und ausserhalb der Kirchenräume Betätigungsmöglichkeiten für ministriles, die offiziell erlaubt, ja gefordert waren. Zeugnisse über Königskrönungen in Kathedralen Italiens, Böhmens oder Englands belegen fast stets die Mitwirkung von «trommetern und pheyphern» an der festlichen Zeremonie.[19] Feierliche Hochämter wurden im 13., 14. oder 15. Jahr-

13. T. NORLIND, *Die schwedische Hofkapelle in der Reformationszeit*, in «J. Wolf-Festschrift» (Berlin 1929), 149.

14. O. WESSELY, *Musik in Oberösterreich* (Linz 1951), 10; H. MOSER, *Archivalisches zu Jahreslaufbräuchen der Oberpfalz*, in «Bayer. Jb. f. Volkskunde» (1955), 158; E. K. CHAMBERS, *The mediaeval Stage*, II (Oxford 1903), 224 s.; M. BECHTHUM, *Beweggründe und Bedeutung des Vagantentums in der lateinischen Kirche des Mittelalters*, Diss. (Jena 1941), 102; Reehnungsakten aus Kloster Heilsbronn aus dem 14. und 15. Jahrhundert befinden sich mit vielen auf fahrende Spielleute Bezug nehmenden Eintragungen im Hauptstaatsarchiv zu München.

15. A. AUDA, *La musique et les musiciens de l'ancien pays de Liège* (Liège 1930), 57; Zs. f. dt. Kulturgesch», IV (1859), 723 s.; HUIZINGA, S. 57.

16. K. G. FELLERER, *Mittelalterliches Musikleben der Stadt Freiburg im Uechtland* (Regensburg 1935), 64.

17. *Script. Rer. Liv.*, I, 286; E. VANDER STRAFTEN, *La musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle*, VII, 84; BOUWSTEENEN, II (1872-74) 202; E. THOEMMES, *Die Wallfahrten der Ungarn an den Rhein* (Aachen 1937), 79; E. A. BLOCK, *Chaucer's Millers and their Bagpipes*, in «Speculum», XXIX (1954), 239 ss.; K. KOPPMANN, *Kämmereirechnungen der Stadt Hamburg von 1350-1562*, Bd. II, 227.

18. I. NÖSSLBÖCK, *Oberösterreichische Weistümer* (Wien 1939), 618.

19. *Script. Rer. Siles.*, XII (1883), 22; G. SCHAD, *Musik und Musikausdrücke in der mittelenglischen Literatur*, Diss. (Giessen 1911), 26.

hundert oftmals von «menestrallis» musikalisch geschmückt,[20] war doch die Ausführung polyphoner und für den Grossraum bestimmter Werke ohne die Teilnahme von ménestrels in Frankreich und anderswo kaum möglich.[21] Wo daher, um z. B. eine mehrstimmige Messe aufzuführen, Posaunisten erforderlich waren, da musste man diese aus der Stadtpfeiferei heraus oder auch gegebenenfalls Fahrende verpflichten. Den 1487 in Breslau bruderschaftlich zusammengeschlossenen Lautenschlagern, Trompetern, Pfeifern und Fiedlern wurde gar wenigstens ein Mal im Jahr das Spiel in der Kirche eigens zur Pflicht gemacht, und zwar «alle Jar eine schöne Messe am Donnerstage vor Fastnacht daselbst zu St. Jakob zu singen, iglicher mit seinem Instrument, als er aufs beste mag...»[22]

Seit dem 14. Jahrhundert erstreckten sich Verpflichtungen von ministriles seitens der Kirche auch in zunehmendem Masse auf die aktive Teilnahme an Prozessionen, vor allem der des Fronleichnamstages. Dieses im Jahre 1264 von Papst Urban IV für die gesamte römische Kirche eingeführte Fest erster Klasse mit privilegierter Oktav entfaltete sich im Laufe des späten Mittelalters zu einer alle Pracht aufbietenden Verehrung der Eucharistie. Sämtlicher zur Verfügung stehende Glanz der Kirche wurde in den Gotteshäusern und Strassen der Städte zur Geltung gebracht. Die Prozessionen wurden zu Prachtaufzügen ausgestaltet, in denen selbstverständlich auch das «saittenspül», die «trompeneren» und andere «Spillüte» nicht fehlen durften.[23] Das Ofener

20. NORLIND, S. 149; R. MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca y juglares* (Madrid 1924), 102 ss.; W. GROSSMANN, *Frühmittelenglische Zeugnisse über Minstrels*, Diss. (Berlin 1906), 83; W. NAGEL, *Geschichte der Musik in England* (Strassburg 1891), 107; F. X. HABERL, *Die römische Schola Cantorum* (1888), 36; P. AUBRY, *La musique d'église au XII^e siècle*, in «Mercure Musical» (Juli 1906), 25; «Kongressbericht Lüttich 1930», 55 s.

21. Cf. Y ROKSETH, *Instruments a l'église au XV^e siècle*, in «Rev. de Musicol.», XVII (1933), 206-08.

22. *Script. Rer. Siles.*, III, 135; vgl. auch *MGG*, II, Sp. 1901, und H. P. KOSACK, *Geschichte der Laute und Lautenmusik in Preussen* (Würzburg 1934), 3.

23. MENÉNDEZ PIDAL, S. 104; L. BATLLE Y PRATS, *Juglares en la corte de Aragón y en el municipio de Gerona en el siglo XIV*, in «Estudios dedicados a Menéndez Pidal», V (Madrid 1954), 177; F. BALDELLÓ, *La musica de l'antic consell Barceloni* (Barcelona 1929), II; J. A. DONOSTIA, *Música y músicos en el país Vasco* (San Sebastián 1951), 10; «Anuario Musical», IX (1954), 71; L. VEIT, *Volksfrommes Brauchtum und Kirche im deutschen Mittelalter* (Freiburg 1936), 116; A. MITTERWIESER, *Geschichte der Fronleichnamsprozession in Bayern* (München 1949), 27, 30 u. 46; «Bouwsteenen», II (1872-74), 190 s.; E. VANDER STRAETEN, *Les ménestrels aux Pays-Bas du XIII^e au XVIII^e siècle* (Bruxelles 1878), 66 s.; R. Van AERDE, *Ménestrels communaux et instrumentistes divers établis ou de passage à Malines, de 1311 à 1790* (Malines 1911), 42 ss.; *MGG*, I, Sp. 1907; M. GONDOLATSCH, *Die ältesten urkundlichen Nachrichten über das musikalische Leben in Görlitz, 1375-1450*, in *ZfMw*, II (1920), 452; T. NORLIND, *Musiker och lekare under medeltiden i Sverige*, in «Svensk Tidschrift för Musikforskning» (1940), 45 u. a.; den Luzerner Stadtrechnungen

Stadtrecht machte es ausdrücklich den am Orte ansässigen Spielleuten zur Pflicht, «das sye al mitenander sallen an gottis leichnam tag seyn vnnd gen nynert anders wo vor keynem hymmel, dem vor der hauptkirch vnnd phar».[24] Die mitziehenden Harfner, Lautenisten, Trompeter oder Pfeifer führten entweder den gesamten Zug an oder sie schritten unmittelbar vor dem «hymmel» zum Lobpreise Gottes.[25]

Für diese kirchlichen Dienstleistungen standen im Mittelalter zur Verfügung sowohl die ministriles der jeweiligen Städte, zufällig als fahrende Gäste am Ort weilende Musiker als auch «histriones», die zeitweise oder auch dauernd zum Hofstaat vieler Bischöfe gehörten. Wegen der hierüber allgemein in Europa vor dem 14. Jahrhundert dürftigen Quellenlage sind uns klarere Einblicke in die diesbezüglichen Verhältnisse leider nur für das spätere Mittelalter möglich. Seit dem 14. Jahrhundert zeigt sich dann aber auch, dass es zumindest in Mitteleuropa an fast jedem Bischofssitze fest besoldete Instrumentalisten gegeben hat. Hinweise dafür bieten nicht nur die lokalen Überlieferungen des jeweiligen Ortes, sondern auch auswärtige ergänzende Belege, denn ohne Unterschied von den ministriles an weltlichen Fürstenhöfen pflegten auch diejenigen geistlicher Herren sehr häufig in möglichst alle Richtungen ausströmend auf Reisen zu gehen, während deren sie sich, in fremden Städten oder Landen um materielle Unterstützung, Nahrung und Obdach bittend, als des «bischoffen von N. N. piper», Trompeter oder Fiedler ausgaben.[26] Dafür seien hier nur einige ausgewählte Beispiele angeführt.

Mainz, einer der ältesten mitteleuropäischen Bischofssitze, bietet bereits aus dem 8. Jahrhundert und aus der Zeit Erzbischof Richolfs Unterlagen für das Wirken von «cytharistae» und Sängern in der Umgebung der mächtigen, hier residierenden geistlichen Oberhirten. Die Belege häufen sich in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. So begegnete im Dezember des Jahres 1386 dem Grafen von Oostervant in Frankfurt am Main ein vor ihm auftretender «des biscops floyter

von 1487 entnehme ich die Eintragung: «8 ss den spillüten an uns. hergotstag durch stat vor d. sacrament».

24. D. Neda Relković, *Buda város jogkönyve* (Budapest 1905), 126.

25. Cf. Bildquellen bei W. Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle*, Bd. I (Halle 1935), Tafel 4; Nat. Bibl. Wien, Cod. 1769, fol. 69b oder Paris Bibl. de l'Arsenal 5057-58, vol. 2, fol. 274.

26. Naturgemäss waren die instrumentalen Hofkapellen an Bischofssitzen keine ununterbrochen bestehende Einrichtung, denn zuweilen folgte auf einen musikliebenden Oberhirten ein weniger für diese Kunst aufgeschlossener, der die ministriles entliess oder im extremen Falle gar seine Türen für jeglichen Musikanteneintritt versperrte.

van Mens».[27] 1394 treffen wir in Aachen «des buschof piffer van Mentz» an, 1431 in Hildesheim ebenfalls einen «pyper» aus Mainz,[28] 1496 in Konstanz einen Trompeter des Herrn «von mentz».[29] Im Jahre 1500 spielten bischöfliche Pfeifer in Schwäbisch Gmünd auf, Trompeter aus Mainz auch am 25. April in Augsburg.[30]

Von einem «Heinricus cythareda» in der Bischofsstadt Würzburg lesen wir erstmals im Jahre 1202. 1386 finden wir «iij Pipers des biscops van Wiertsberghe» in Kissingen, 1392 einen dieser Hofbediensteten am herzoglichen Hofe von Niederbayern-Straubing, ja 1396 lassen sich «ménestrels d l'évêque de Wertzborg» gar vor dem Herzog von Orléans aufspielend nachweisen.[31] Im Jahre 1203 nahm nachweisbar auch Bischof Wolfger von Passau einen «ioculator» in seinen persönlichen Dienst auf. Sein Nachfolger Bischof Ulrich war 1220 den Spielleuten gegenüber ebenso gebefreudig aufgeschlossen wie Bischof Leonhard (1423-51), von dem es heisst, er hielt «Schalcks=Narren, Gaukler u. dergl. Possenreisser zu seiner Lust».[32]

Pfeifer der Bischöfe von Trier begegnen 1385 und 1394 in Aachen, ein «spreker» 1386 in Mainz, ein «ghetarner ende lutenaer» im gleichen Jahre in Koblenz.[33] Ein Sänger mit zwei kleinen Knechten des «biscops van Triere» sind 1371 in Utrecht gewesen, 1388 trat in Deventer ein «rotspuelre van Tryer» auf, 1442 in Nürnberg «des von Trier Pfeiffer», die sich 1452 auch in Bern, 1453 in Solothurn und 1461 in Hamburg gegen klingenden Lohn hören liessen.[34] Unter den Erzbischöfen von Köln hebt sich nach den Versen des Archipoeta Reinald v. Dassel als ein den Fahrenden wohlgesinnter Gönner hervor. Bischöfliche Spielleute aus Köln begegnen 1371 in Mecheln, 1383 und 1385 in Aachen, ein Lautenschlager 1442 in Nürnberg.[35] «Joculatores» in der

27. *Script. Rer. Pruss.*, II, 767.

28. J. LAURENT, *Aachener Stadtrechnungen aus dem XIV. Jahrhundert* (Aachen 1866), 396; DOEBNER, II, 486.

29. Stadtarchiv Konstanz LXII 18, fol. 34'.

30. E. STIEFEL, *Musikgeschichte der ehemaligen Reichsstadt Schwäbisch Gmünd*, Diss. (Tübingen 1949), 118; O. WESSELY, *Archivalische Beiträge zur Musikgeschichte des maximilianischen Hofes*, in «Beihefte der DTÖ», Bd. XXIII (Wien 1956), 131.

31. MONE, *Anzeiger* (1854), 271; *Script. Rer. Pruss.*, II, 767; M. v. FREYBERG, *Sammlung historischer Schriften und Urkunden*, II (1829), 146 ss.; DE LABORDE, *Les ducs de Bourgogne*, III (1852), 130.

32. *MoSchrfOstbair Grmkn*, XIX (1930), 146.

33. LAURENT, 331 u. 396; *Script. Rer. Pruss.*, II, 767.

34. J. te WINKEL, *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde* (Haarlem 1887), 445; «Zs. f. dt. Kulturgesch.», IV (1859), 705 s.; F. WELTI, *Die Stadtrechnungen von Bern* (Bern 1904), 262; KOPPMANN, II, 132.

35. VAN AERDE, 80; LAURENT, 278 u. 290; *Script Rer. Pruss.*, II, 767; «Zs. f. dt. Kulturgesch.», IV (1859), 723 s.

Umgebung der Oberhirten des Erzbistums Bremen sind schon im 11. Jahrhundert bezeugt; 1387 spielten «des bisscops pipers van Bremen» in Lübeck, 1389 in Hamburg, 1403 Fiedler von dort in der Marienburg in Ostpreussen, 1424 in Hildesheim und 1518 «trummitter» in Braunschweig.[36] Zwei Fiedlern des Bischofs von Freising begegnet man 1304 auf tiroler Boden, 1365 in Hamburg einem «ioculatori domini Gherardi episcopi Verdensis» sowie ebenda 1402 auch Pfeifern «episcopi Misnensis».[37] Zu dieser Zeit hatten die Oberhirten von Münster, Osnabrück, Schleswig, Minden, Hildesheim, Magdeburg, Halberstadt, Regensburg, Strassburg, Konstanz aber ebenso ihre Hof- und Kammermusikanten wie die Erzbischöfe von Gnesen und Riga,[38] oder die Bischöfe von Olmütz, Prag und Waitzen.[39] Daraus ersieht man, dass auch auf dem Neusiedelboden Ostmitteleuropas zur vornehmen Hofhaltung der geistlichen Oberschicht der ministrile dazuzählte.

Diese Feststellung lässt sich auch treffen, wenn man die diesbezüglichen Verhältnisse in Schweden, in Utrecht, Lüttich oder Bordeaux untersucht.[40] «Des byschofs von Metz pfiffer» waren z. B. 1437 Gäste der Stadt Bern, bischöfliche Fiedler aus Lüttich 1385 in Aachen anwesend, «des bisschopes piperen van Utrecht» 1423 in Hildesheim.[41] Die englischen Bischöfe von Durham hatten mindestens seit 1355, die von Winchester 1374 nicht minder ihre «minstrels of honour»,[42] als im gleichen Jahrhundert die Oberhirten von Trient, Brixen, Zaragoza oder Vich auf der iberischen Halbinsel.[43] Ja daneben gab es auch

36. «Zs. f. dt. Altertum», LXXIII (1936), 90; *Script. Rer. Pruss.*, II, 769; KOPPMANN, I, 469; DOEBNER, II, 259; H. GERIGK, *Musikgeschichte der Stadt Elbing*, in «Elbinger Jb.», VIII (1929), 12; H. SCHRÖDER, *Verzeichnis der Sammlung alter Musikinstrumente im Städtischen Museum Braunschweig* (Braunschweig 1928), 96.

37. L. SCHÖNACH, *Urkundliches über die Spielleute in Tirol*, in «Zs. f. dt. Altertum», XXXI (1887), 177; KOPPMANN, I, 92 u. Bd. II, S. 4.

38. H. VAN SCHEVICHAVEN u. J. KLEIJNTJENS, *Rekeningen der Stad Nijmegen 1382-1543*, Bd. II (Nijmegen 1911), 119; KOPPMANN, I, 101 u. 144 sowie Bd. II, 5; SCHRÖDER, 67 s.; DOEBNER, I, 202 ss.; W. SENN, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck* (Innsbruck 1954), 9 s.; MOSER, 160; LAURENT, 300 u. 340; FREYBERG, II, 146 ss.; E. JOACHIM, *Das Marienburger Tresslerbuch der Jahre 1399-1409* (Königsberg 1896), 320 u. 354; P. X. WEBER, *Musiker und Sänger im alten Luzern (bis 1800)*, in «Der Geschichtsfreund», XCIII (1938), 78.

39. J. KLAPPER, *Die soziale Stellung des Spielmanns im 13. und 14. Jahrhundert*, in «Zs. f. Volkskunde», XL (1931), 114; L. FOKOVI, *Musik und musikalische Verhältnisse in Ungarn am Hofe von Matthias Corvinus*, in «KmJb», XV (1900), 2 s.

40. *MGG*, II, 134; NORLIND, *Musiker och lekare* (1940), 51.

41. WELTI, 63 ss.; LAURENT, 328; DOEBNER, II, 237.

42. CHAMBERS, I, 56; vgl. auch H. G. FARMER, *A History of Music in Scotland* (London 1947), 78 s.

43. FREYBERG, II, 146 ss.; MENÉNDEZ PIDAL, 82 s.; L. SCHÖNACH, *Die fahrenden Sänger und Spielleute Tirols 1250-1360*, in «Forsch. u. Mittl. z. Gesch. Tirols u. V.», VIII (1911), 6.

Äbte und Prälaten, wie etwa die von Fulda, Stambs, Einsiedeln oder Reading, welche sich «cithoeristae» oder Pfeifer zum Spiel im Refektorium des Klosters oder in den Privatgemächern ebenso hielten wie die Hochmeister des in Ostpreussen um die Ausbreitung des Christentums dienend bemühten Deutschen Ordens.[44] Abgesehen davon, dass viele mittelalterliche ministriles Legenden in ihrem Repertoire mit sich trugen und sich an der Ausführung geistlicher polyphoner Werke beteiligten, stehen diese mithin auch als profane Musikanten in engen Beziehungen zur ständisch exklusiven Lebenswelt des hohen Klerus dieser Zeit.

WALTER SALMEN

44. H. J. CHAYTOR, *The Troubadours and England* (Cambridge 1923), 3; GROSSMANN, 54; CHAMBERS, I, 62 u. II, 236; SENN, S. 9; G. KRAFT, *Die Grundlagen der thüringischen Musikkultur* (Würzburg 1941), 84; A. SCHUBIGER, *Musikalische Spicilegien* (Berlin 1876), 160; JOACHIM, 160 ss.; H. G. HAMAKER, *De rekeningen der grafelijkheid van Holland onder het Henegouwsche huis*, in «Werken v. d. Histor Gen. te Utrecht», NS, XXVI, Bd. III (1878), 97, wonach 1343 der Graf von Holland «te Rodes» (= Rhodos) «des hoefmeesters minstrelen 4 dukate» schenkte.

BEMERKUNGEN ZU VINCENZO RUFFO'S PASSIONSKOMPOSITIONEM

Auf mehrstimmige Tonsätze Vincenzo Ruffo's zur Johannes=und Matthaeus=Passion hat bereits O. Kade hingewiesen.[1] Es handelt sich um die vierstimmige Vertonung des Evangelistenberichts (Narratio) nach Johannes, das Evangelium *Post haec autem rogavit Pilatus* mit eingeschlossen, und um die dreistimmige Vertonung der Worte Christi nach Johannes und Matthaeus. Die Vorlage war für Kade Bologna, Liceo musicale (jetzt Biblioteca musicale G. B. Martini) Q/24, handschriftliche Stimmen des 16. Jahrhunderts, die auch die vollständig durchkomponierten Passionen Cyprian de Rore's (nach Johannes) und Jan Nasco's (nach Matthaeus) enthalten. Im Hinblick auf diese enge Nachbarschaft in der Quellenüberlieferung, mehr aber noch in Erwägung der Tatsache, dass hier von Ruffo eine Narratio ganz komponiert vorliegt, die in ihrer Form der entsprechenden Partie bei Rore und Nasco ähnelt, glaubte Kade annehmen zu dürfen, Ruffo habe beide Passionen nach dem Muster dieser Ultramontanen angelegt, obwohl zur Matthaeus=Passion nur die dreistimmigen Sätze über die Worte Christi in Bologna vorhanden sind.

Es ist ein etwas seltsames Bild der Überlieferung, das die Bologneser Vorlage bezüglich Ruffo bietet. Nicht entspricht es der italienischen Praxis des 16. Jahrhunderts.[2] Wenn sie bei dem Vortrag der liturgischen Passion die mehrstimmige Kunst mit einschaltet, lässt sie die chorale Lektion mit mehrstimmigen Turbachören alternieren.

1. *Die ältere Passionskomposition* (Gütersloh 1893), 46-51.
2. Zu dieser Praxis vgl. A. SCHMITZ, *Italienische Quellen zur Figuralpassion des 16. Jahrhunderts*, «Festschrift Max Schneider» (Halle 1935), 92-102; K. VON FISCHER, *Zur Geschichte der Passionskomposition des 16. Jahrhunderts in Italien*, «AfMw», XI (1954), 189-205.

Von der Möglichkeit macht sie auch Gebrauch, die Worte der Soliloquenten und in dritter Linie auch die Worte Christi mit in die mehrstimmige Vertonung einzubeziehen, Soliloquenten und Worte Christi dann in solistischer Besetzung. In seltenen Fällen findet sich dazu noch die mehrstimmig chorische Komposition des Evangeliums, also nach Matthaeus *Altera autem die — signantes lapidem, cum custodibus,* nach Johannes *Post haec autem rogavit — posuerunt Jesum.* Noch seltener wurden auch einzelne Stellen aus der vorhergehenden Narratio mehrstimmig gesetzt. Dies letztere ist z.B. bezeugt durch die vierte Passion des Paulus Ferrarensis (Feria VI, Druck Venedig 1565), wo die Stelle aus der Narratio *Stabat juxta crucem Jesu — tradidit spiritum* mit zu den mehrstimmigen Sätzen gehört. Man kann mit K. v. Fischer alle diese verschiedenen Arten der Passionsvertonung, sofern sie überhaupt noch ein Alternieren mit der choralen Lektion verlangen, als «responsoriale Passion» bezeichnen,[3] wobei dann der Ausdruck «Figuralpassion» nur die mehrstimmig ganz durchkomponierte Passion träfe, in Oberitalien also jenen Typus, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts von Cyprian de Rore und Nasco dargeboten wurde.[4] Die Hauptsache ist, dass wir uns stets vor Augen halten, wie verschiedenartig der Anteil und das Gewicht der mehrstimmigen Kunst, also der Figuralmusik, in der responsorialen Passion war, gerade auf italienischem Boden im 16. Jahrhundert, und wie flexibel hier die musikalisch-liturgische Praxis war.

Neuerdings hat K. v. Fischer auf eine neue Vorlage für Ruffo hingewiesen.[5] In der Bibliothek des Domarchivs von Pistoja befinden sich zu den Passionen nach Matthaeus und Johannes fünfstimmige Turbasätze und die dazu gehörigen Evangelien *Altera autem die* und *Post haec autem rogavit* vierstimmig gesetzt. Schon beim ersten Einblick ergibt sich, dass diese Sätze in der Tonart — Modus major in F — und auch im Stil zu den bisher bekannten Ruffo-Sätzen und Partien passen. Von der Johannes-Passion Ruffo's hätten wir alsdann in mehrstimmiger Vertonung die ganze Narratio, die Worte Christi, die Turbachöre und das Evangelium *Post haec autem rogavit.* Es fehlen nur

3. *A. a. O.*, 201.

4. Diese Passionen sind jetzt publiziert von der «Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Musikalische Denkmäler». Band I. A. Schmitz, *Oberitalienische Figuralpassionen des 16. Jahrhunderts* (Mainz 1955).

5. «Revue belge de Musicologie», X (1956), 165. Herrn v. Fischer danke ich, dass er mir Einblick in diese Sätze gewährte. Einen genaueren Bericht dürfen wir von ihm erwarten.

noch die Worte der Soliloquenten. Dass auch sie komponiert waren, darf aus der allgemeinen italienischen Überlieferung gefolgert werden. Es ist bis heute nicht bekannt, dass ein Ultramontaner oder ein einheimischer italienischerMusiker im 16. Jahrhundert die Narratio ganz nach dem liturgischen Text komponiert hätte, ohne die Turba, die Worte Christi und der Soliloquenten mitzukomponieren. Für die Johannes=Passion bedurfte es schon nach der Bologneser Vorlage kaum eines weiteren Beweises, dass sie nach dem Muster Rore's und Nasco's angelegt war.

Aber es muss hier doch noch eine Schwierigkeit erwähnt werden. Die Vertonung des Evangeliums *Post haec autem rogavit* in Pistoja stimmt nicht mit der Vorlage Bologna überein. Es sind zwei verschiedene Tonsätze, die auch stimmlich verschieden eingerichtet sind. Diese Divergenz scheint mir aber nicht bedeutend genug zu sein, um aus ihr zu folgern, dass die Vorlagen Pistoja und Bologna ursprünglich verschieden angelegte Kompositionen Ruffo's seien. Es gibt auch in den beiden Vorlagen für die Johannes=Passion Cyprian de Rore's, in dem Pariser Druck Le Roy et Ballard von 1557 und in Bologna Q/24 Sätze, die nicht übereinstimmen.[6]

Dagegen bleibt vorläufig die ursprüngliche Fassung der Mattheaeus=Passion Ruffo's fraglich. Von ihr ist in Bologna zu wenig erhalten, um heute noch, nachdem wir die Gesamtlage der Passionskomposition des 16. Jahrhunderts in Italien und die sehr variable Aufführungspraxis besser überblicken, mit Kade annehmen zu können, dass auch sie durchkomponiert war. Hinwiederum kann man das Gegenteil nicht aus dem hinzugekommenen Material folgern, das in Pistoja als Responsorialpassion eingerichtet erscheint. Die Möglichkeit besteht weiter, dass auch diese Passion eine vollständige Narratio gehabt hat, mithin durchkomponiert war.

Wie dem auch sei, jedenfalls liegt es nahe, die Tonsätze Ruffo's mit den entsprechenden Partien bei Rore und Nasco im Stil zu vergleichen. Dabei geht man am besten von der *Narratio* aus, die ja nicht nur aus gattungsgeschichtlichen Gründen interessiert, sondern auch wegen der Frage, wie Musiker des 16. Jahrhunderts eine so lange Partie der Erzählung, des Berichtes zu behandeln versucht haben.

Die musikalische Satzgrundlage der Narratio ist bei allen drei Musikern ein vierstimmiger Contrapunctus simplex, bald stärker, bald

6. Vgl. SCHMITZ, *Oberitalienische Figuralpassionen*, 11°.

schwächer vermischt mit Falsobordon=Klängen, eine Homophonie also in diesem Sinn. Sie trägt den Text syllabisch vor. Wird diese Satzweise mit dem choralen Lektionston als Cantus firmus gekoppelt, so besteht künstlerisch die Gefahr der Schwerfälligkeit und der Monotonie in der Klangbewegung, mag auch noch so sorgfältig der natürliche Wortakzent im Rhythmus berücksichtigt werden. Wie Rore und Nasco diese Gefahr zu bannen versuchten — übrigens nicht nur in der Narratio, sondern auch in den anderen Partien ihrer Passionvertonungen —, habe ich an anderer Stelle ausführlich zu zeigen versucht.[7] Die wichtigsten Mittel, die sie dabei anwendeten, seien hier kurz rekapituliert. Es sind der Gebrauch des emphatischen Akzents, die Ausschöpfung aller Kadenzmöglichkeiten, die nach der gewählten Tonart in der mehrstimmigen Musik der Zeit zugelassen sind, sowohl die naheliegenden Kadenzen (Clausulae propriae) wie die entfernteren (Cl. peregrinae) in ihrer perfekten, imperfekten oder dissekten Form, die Anwendung von verborgenen Kadenzen und Trugschlüssen und die Einführung musikalisch=rhetorischer Figuren. Der emphatische Akzent und die meisten Figuren dienen der vom Komponisten gewünschten Hervorhebung einzelner Worte beziehungsweise Wortgruppen im Zusammenhang des Textes. Die Kadenzen treten an die Stelle der choralen Interpunktionen, aber darüber hinaus lockern sie, da sie meistens melismatisch und kontrapunktisch differenzierter behandelt sind, den starren Satz Note gegen Note auf. Sie erscheinen auch oft als Schmuck (Ornamentum musicae=Ornamentum orationis) und erzielen alsdann eine ähnliche Wirkung wie die emphatischen Figuren. Die geschickte Ausnützung der vielen Kadenzmöglichkeiten verleiht dem ganzen Satz klangliche Mannigfaltigkeit und Farbigkeit. Durch die Anwendung jedes dieser Mittel, ja schon durch die melodische, nicht nur rhythmische Ausarbeitung des natürlichen Wortakzents, wird die chorale Lektionsweise durchbrochen und melodisch umgestaltet. Der Choral ist dann nicht mehr Cantus firmus, er wird Soggetto im Sinne Zarlino's, ein Gegenstand, den der Künstler zu behandeln hat, ein Stoff, der ihm neue Aufgaben stellt. Aber es gibt schon bei Rore und Nasco, namentlich in der Narratio, längere Strecken, wo der Choral überhaupt nicht mehr wahrgenommen wird.

Von hier aus ist auch die Gestaltung der Narratio bei Ruffo zu verstehen. Mit dem emphatischen Akzent geht er allerdings viel spar-

7. *Oberitalienische Figuralpassionen. Beschreibung.* 11* ff.

samer um als Nasco ; wo er ihn gebraucht, führt er ihn mehr rhythmisch als melodisch ein. Dagegen schliesst er sich in der Kunst der Kadenzierung sehr eng an die beiden Ultramontanen an. Ebenso wie diese sorgt er für reiche Abwechslung und den passenden Platz der Kadenzen auf f, c, a, aber auch auf b und d, die ihm neben den drei erstgenannten, aus der Trias harmonica sich ergebenden Kadenzen der Gebrauch in seiner Zeit und namentlich in der Venezianischen Schule im Rahmen der gewählten Tonart Modus major in F zur Verfügung stellt, ohne den Zwang, die Grundtonart zu verändern. Von diesen Kadenzen bleibt keine für die Begegnung mit einer bestimmten Textinterpunktion (Binnen=oder Schlusspunkt, Doppelpunkt, Komma) eindeutig reserviert, wenn auch das verschiedene Gewicht der Interpunktionen durch eine perfekte, weniger perfekte oder imperfekte Schlussbildung, mit Pausen verschiedener Dauer oder ohne Pause, berücksichtigt wird. Erscheint einmal in einer Stimme, etwa im Tenor, eine melodische Klausel, die der choralen Formel für das Punctum entspricht, wie z. B. gleich zur Eröffnung der Johannes=Passion,[8] so darf man nicht erwarten, dass Ruffo sie in der Narratio konsequent weiter verwendet. Er macht sogar noch viel seltener von ihr Gebrauch als Rore und Nasco, obwohl sie für die mehrstimmige Kadenz auf f gut passt. Wird aber an diesem syntaktischen Einschnitt eine andere Kadenz gebildet — auf c, a, b oder d —, so entfernt sich der melodische Duktus notwendig von der choralen Formel. Dies gilt auch, mutatis mutandis, für die Kadenzbehandlung beim Doppelpunkt und Komma. Bei aller Rücksicht auf das syntaktische Gewicht wird eben bei der Kadenzbildung nicht die syntaktische Eindeutigkeit, sondern die Mannigfaltigkeit (varietas) und die klangliche Farbigkeit (color vivus) angestrebt.

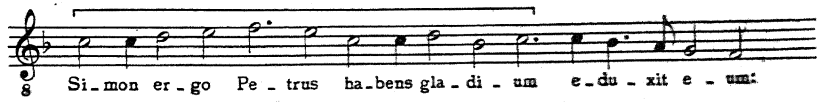
Die kadenzierenden Übergänge der Narratio einerseits zu den Worten Christi, andrerseits zu den Partien der Soliloquenten und der Turba disponiert Ruffo schematischer als Rore und Nasco. Stets setzt er vor den Worten Christi Kadenzen auf a oder d, vor den Einsätzen der übrigen Partien nur Kadenzen auf c, wenn auch in verschiedenen Formen. Die chorale Commissura c' b a g f vor dem Einsatz der Worte Christi kann auf diese Weise keinen Platz finden. Auch wäre noch zu erwähnen, dass Ruffo an dieser Stelle den Schlussakkord der Kadenz auf d ohne Terz bringt. Ungern verzichten gerade hier Rore und Nasco, bevor sie die Worte Christi im F=dur=oder B=dur=Akkord einsetzen lassen, auf die Leuchtkraft des vollen D=dur=Akkordes.

8. Vgl. das *Beispiel* bei KADE, 46.

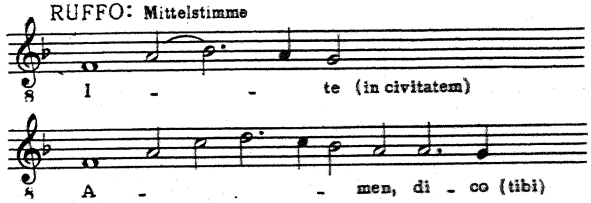
Es gibt auch bei Ruffo in der Narratio kontrapunktisch aufgelokkerte und melismatisch geschmückte Kadenzen, jedoch hält er sich dabei mehr zurück als die beiden anderen Meister, noch strenger als sie darauf bedacht, dass der Text bis zur letzten Silbe des letzten Wortes dem Hörer klar verständlich bleibt. Einige Textstellen hebt er durch das einfache, längst bewährte Mittel der Tonerbreiterung hervor, so *mori pro populo / qua morte esset moriturus / Jesus Nazarenus, Rex Judaeorum / Et inclinato capite tradidit spiritum* (Cantus beim ersten Satzglied in tieferer, beim zweiten in hoher Stimmlage) / *magis timuit,* die Aussage über Pilatus, die in breiten Tonwerten, Note gegen Note, auf der sehr entlegenen Kadenz in es erfolgt, vielleicht zugleich ein Hinweis auf den Wortsinn *timuit.* Musikalisch=rhetorischen Figuren geht Ruffo nicht aus dem Wege, aber in ihrer Anwendung scheint er, im Gegensatz zu Rore und Nasco, besondere Finessen nicht zu lieben. Er beschränkt sich auf die gebräuchlichsten Wiederholungsfiguren.

Das bereits erwähnte Beispiel vom Anfang der Johannes=Passion (Exordium), das Kade gibt und das ausser der Punctum=Formel im Tenor auch die chorale Formel für das Initium anklingen lässt (*In illo tempore*), ist, was die Beziehung zum Choral angeht, noch keineswegs für Ruffo's Komposition der eigentlichen Narratio charakteristisch. Weder bindet sich Ruffo, wie schon gesagt wurde, an diese Punctum= oder eine andere Interpunktionsformel, noch an diese Initialformel, noch auf längere Strecken an den Tonus currens c. Dieser Ton hat vielmehr bei ihm die Funktion einer Achse, um welche die Bewegung der Melodie und der Akkorde schwingt:

Mitunter ergibt sich dabei in einer Stimme eine etwas liedhalte Wendung, so in der Fortsetzung des eben zitierten Beispiels im Tenor:



Oft formt Ruffo die melodische Bewegung durch Wiederholung von Tongruppen, eine Gestaltungsweise, die dort besonders überzeugt, wo die Tongruppe und ihre Wiederholung die Satzglieder des Textes klar hervortreten lässt und der Satz mit einer gewichtigeren Kadenz abgeschlossen wird:



Dieses Beispiel nähert sich allerdings der choralen Lektionsweise in der Oberstimme sehr auffällig, aber die Satzgliederung, die Kadenz bei *Jesus,* die breiten Tonwerte zur Hervorhebung seines Namens, die Melodik der Tongruppe c″ b′ a′ g′, ihre zweimalige Wiederholung hintereinander, das hommt nicht vom Choral, sondern vom Ausdrucksstil der mehrstimmigen Kunst. Der Choral kennt bezüglich der Satzgliederung an dieser Stelle nur die Mediatio bei der allerdings gebräuch-

licheren Lesart *coronam spineam* (statt *spineam coronam*), hat aber keinen so stark betonten Einschnitt bei *Jesus*. Die aufeinander folgende mehrmalige Wiederholung der gleichen Tongruppe kann wohl nur als Ausdrucksfigur verstanden werden.[9]

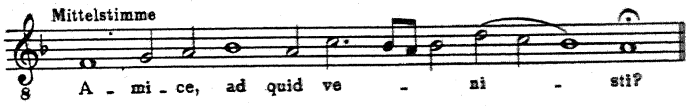
Die einzelnen Stimmen werden auch in der Narratio Ruffo's noch oft falsobordonartig geführt. Im ganzen aber kann man sagen, dass diese Partie bei ihm melodisch und rhythmisch flüssiger gehalten ist als bei seinen Vorgängern. Eine stets kräftige Bassführung treibt die Bewegung voran und nimmt dieser Art Homophonie viel von der ihr anhaftenden Schwerfälligkeit.

Die dreistimmige Vertonung der *Worte Christi* beginnt bei Ruffo oft mit dem choralen Initium. Dies lässt sich besonders gut an den

9. Ich spreche sie als eine Anaphora an.

Christus=Sätzen der Matthaeus=Passion beobachten. Ruffo benutzt dabei zwei Formeln, eine einfachere, die vom Grundton f aus zur Oberquart und dann zurück zum Tonus currens g führt und eine bis zur Obersext ausgreifende, die aus einem reicher geschmückten spätmittelalterlichen Passionston stammt. Beide Formeln begegnen uns auch bei Nasco, und zwar in manchen Varianten, während Rore das einfache Initium f a b g bevorzugt.

Wie das *Ite* in dieser Beispielgruppe behandelt Ruffo auch *Scitis (quia post biduum), Sic (non potuistis una hora vigilare),* in den Christussätzen zur Johannes=Passion auch *Sitio.*[10] Gelegentlich kommt diese Formel bei ihm auch mitten in der Rede nach einem Komma vor, z. B. in *Converte gladium tuum* (Matthaeus=Passion) bei *quia sic opportet.* Hinweisen möchte ich besonders auf den kurzen Satz (Matthaeus=Passion) *Amice, ad quid venisti?* Er zeigt in der Mittelstimme eine Paraphrase der bis zur Obersext führenden Initialformel mit syllabischer Behandlung zu Anfang.



So wird aus der choralen Formel ein ganzes Sätzchen geprägt. Das geschieht nicht ohne Vorgang. Von Nasco kann ein ähnliches Beispiel zitiert werden. Er benutzt in der Oberstimme von *Omnes vos scandalum patiemini* die einfachere chorale Initialformel in syllabi-

10. Vgl. KADE, 48, n.° XIV, Unterstimme. Zu den in der Beispielgruppe 4 von Nasco zitierten Beispielen vgl. *Oberitalienische Figuralpassionem,* 7, 12, 1.

scher Auflösung bis zur nächsten Interpuktion,[11] allerdings mit vielen Tonreperkussionen, die Ruffo besonders in den Christussätzen möglichst vermeidet. Ich wage sogar bei Ruffo das *Eli, Eli* und seine lateinische Übersetzung *Deus meus, ut quid dereliquisti me?* in der Mittelstimme als Paraphrase der reicher geschmückten choralen Initialformel anzusprechen, obwohl sie nicht mit f, sondern mit a beginnt. Der Ton cis statt c ergibt sich durch die Einwirkung der Kadenz im mehrstimmigen Satz.[12]

So ist es denkbar, dass auch ein etwas längerer musikalischer Satz durch eine melodische Bearbeitung dieser choralen Formel gestaltet wird. Auch aus anderen Stellen dürfte hervorgehen, dass Ruffo an eine Variante der choralen Formel denkt, wenn er, mit dem vollen F=dur=Dreiklang einsetzend, die Mittelstimme a statt f singen lässt, z. B. bei *Bibite (ex hoc omnes)* und bei *Qui intingit.*

Aus diesen Analysen ergibt sich, dass Ruffo ebensowenig wie Rore und Nasco in den Christussätzen den Choral ganz verlässt. Wenn er ihn auch wie in der Narratio als Cantus firmus nicht mehr beibehält, so bearbeitet er ihn dennoch sehr gewandt und künstlerisch fesselnd. Der Gebrauch der Kadenzen auf f, c, a, b, d (meistens mit grosser Terz), in allen möglichen Formen, gestaltet diese Partie klanglich noch mannigfaltiger und farbiger als die Narratio, da die Klänge auf engerem Raum wechseln. Die Finalkadenzen sind in der Matthaeus=Passion bei der Frage und dem Punkt nicht mehr unterschiedlich behandelt, sie schliessen hier alle mit dem F=dur=Akkord, Quinte oben. Im Herausstellen melodischen Schmucks, in der Anwendung von Imitationen bleibt Ruffo auch in den Christussätzen äusserst sparsam. Musikalisch=rhetorische Figuren finden sich selten. Textworte werden selten wiederholt. Wo es in einer oder zwei Stimmen geschieht, überwiegen Gründe der Stimmführung oder der Deutlichkeit des Text-

11. Vgl. *Oberitalienische Figuralpassionen,* II, 3. System.
12. Der auskomponierte dreistimmige Satz *Deus meus* bei KADE, 51, n.° XIV.

vortrags, nicht die Absicht, den Ausdruck emphatisch oder pathetisch zu steigern. Wenn in dem Satz *Tamquam ad latronem existis* (Matthaeus-Passion) Ruffo die letzten Worte *et non me tenuistis* in allen Stimmen gleichzeitig wiederholen lässt — ohne entsprechende musikalische Wiederholungsfigur —, während die Finalkadenz schon im Gang ist und die Tonwerte geringer statt grösser werden, so kann hier kein sonderlich starker Ausdruck beabsichtigt sein. Dagegen ist in *Pater mi (si possibile est)* gleich zu Anfang eine Wiederholungsfigur in der Mittelstimme gegeben, die zusammen mit der Wortwiederholung geht; die Figur verdrängt hier auch den Anklang an das chorale Initium. Im Satz *Eli, Eli* hinwiederum wird *Deus meus* nicht wiederholt, obwohl die Wiederholung im Choral üblich ist; eine Wiederholung würde hier bei Ruffo die musikalische Entsprechung der lateinischen und hebräischen Satzglieder stören. *Amen, dico vobis* wird durch die Kunst der Kadenzierung pathetisch hervorgehoben, nicht durch eine melodische Amplifikation.[13]

Was die Tonsätze angeht, die in Pistoja erhalten sind, also vor allem die fünfstimmigen Turbachöre, so möchte ich mich über sie nicht näher äussern, bevor der Finder entschieden hat, was er davon oder darüber zu publizieren gedenkt.

Erst ganz kürzlich ist eine Arbeit von Lewis H. Lockwood erschienen, die das Verhältnis Ruffo's zur kirchenmusikalischen Reform des Trienter Konzils behandelt,[14] besonders im Blick auf die Messen

13. Dass die Kadenz auf die mit der grossen Terz (♯) in der Oberstimme schliesst, ergibt sich aus der Führung der Mittelstimme, die eine Diskantklausel bildet, noch überzeugender aber aus der Parallelstelle *Amen dico vobis* in *Quid molesti estis*, wo die grosse Terz ausdrücklich vorgeschrieben ist.

14. *Vincenzo Ruffo and Musical Reform after the Council of Trent*, «The Musical Quarterly», XLIII (1957), 342-371.

des Meisters. Die Anregung, diese Grundsätze vorbildlich durchzuführen, empfing Ruffo von Carlo Borromeo in Mailand von 1565 ab. In der Missa quarti toni von 1570 sind sie realisiert. Von da ab vermeiden die Messen Ruffo's alles, was die Verständlichkeit des Textes bei den Hörern im geringsten stören könnte und bleiben dabei respektable Kunst. Auch von den Sätzen zu den beiden Passionen kann man dies behaupten. Sie sind nicht genau datiert. Zweifellos gehören sie in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts. Sind sie vor 1565 entstanden, so würden sie beweisen, dass Ruffo gut vorbereitet war, im Sinne der Trienter Reform zu wirken.

ARNOLD SCHMITZ

STUDIEN ZUR RHYTHMIK IM «CANCIONERO DE PALACIO»

Es ist auffallend, dass in einer grossen Zahl von Tonsätzen des *Cancionero de Palacio* [Ausgabe H. ANGLÉS (Barcelona 1947 und 51)] Wort- und Tonakzent völlig miteinander übereinstimmen, während in anderen Stücken sich diese beiden Elemente stark widersprechen. Der Zweck dieser Studie besteht darin, zu zeigen, dass der *Cancionero de Palacio* eine grosse Reihe von rhythmischen Perioden aufweist, die offenbar im 16. Jahrhundert in Spanien noch sehr geläufig waren und die man zum Teil auch noch im heutigen spanischen Volkslied wiederfindet, nämlich die *asymmetrischen Teilungen.*

Ueber die Beziehungen zwischen altspanischer Kunst- und Volksmusik hat der Verfasser bereits im «Anuario musical»[1] eine Reihe von Belegen gegeben. Selten ist allerdings eine fast so wörtliche Uebereinstimmung zu finden, wie es beim dem Villancico des Alonso de Mudarra «Dime a do tienes las mientes» der Fall ist;[2] aber bei solchen Vergleichen kommt es ja letzten Endes nicht auf die Identifizierung absolut gleicher Melodie-individuen an, sondern nur auf die Zusammenstellung ähnlicher melodischer *Typen,* wie es hier bei dem Beispiel 1 (*Canc. Pal.,* 192, und M. GARCÍA MATOS, *Lírica popular de la alta Extremadura,* S. 132, Nr. 159) und Beispiel 2 (*Canc. Pal.,* 50, und *Obra del Canc. popul. de Catalunya,* Bd. II, S. 135) der Fall ist.

Aehnlich ist die Lage im Hinblick auf den Rhythmus, bei dessen Untersuchung die hier anfangs angeführten spanischen Volkslieder nur als Beleg für das generelle Vorkommen asymmetrischer Zeitteilungen dienen sollen. So bringt das Beispiel 3 (B. GIL GARCÍA, *Canc. popul. de Extremadura,* II, S. 13, Nr. 34) die Teilung eines 8/8 Taktes in

1. *¿Existen elementos de música popular en el Cancionero de Palacio?,* «Anuario musical», VIII (1953).
2. M. SCHNEIDER, *Un villancico de A. de Mudarra procedente de la música popular granadina,* «Anuario musical», X (1953).

2 + 3 + 3 Achtel. Im Beispiel 4 (Ibidem, S. 148 Nr. 314) tritt ein Wechsel von 6/8 und 3/4 ein. Dass viele spanische Volkslieder, die solche asymmetrische Teilungen enthalten, heute zum Teil vom Volke *zersungen* sind oder einfach falsch notiert wurden, mögen hier zwei Lieder beweisen, die der Verfasser, unabhängig von D. LEDESMA (*Cancionero salmantino*), in der Provinz Aragón aufzeichnete: Beispiel 5a (LEDESMA, *Canc. S.*, 105, Nr. 8a); Beisp. 5 b (Aufz. Schneider). Beispiel 6a (LEDESMA, S. 75, Nr. 15); Beisp. 6 b (Aufz. Schneider). Durch diese asymmetrische Teilungsform, die in den Ländern des Balkans heute noch gang und gäbe ist, lassen sich die meisten Widersprüche von Wort-und Tonakzent völlig beheben, und es ist wahrscheinlich, dass sich auf diese Weise ein grosser Teil der heute bereits vergessenen spanischen Volkslieder auf Grund der alten Transkriptionen wieder in die richtige Form bringen liesse. So wäre zweifellos das Lied im Beispiel 7 a (LEDESMA, S. 103 Nr. 3) auf Grund des Wortakzents in die asymmetrische Teilung der 8/8 = 3 + 3 + 2 zu bringen (Beisp. 7 b).

Ziehen wir dieses Prinzip nun auch als Arbeitsmethode für die rhythmisch unbefriedigenden Sätze des *Cancionero de Palacio* heran so können wir auch hier eine ganze Reihe solcher Teilungen feststellen. Zunächst die Nummern 102, 108, 151, 177, 197 und 335, bei denen die Fünfteilung bereits im Original gekennzeichnet ist (Beisp. 8). Ohne die entsprechende Angabe am Schlüssel, aber zweifellos im 5/4 Takt steht (unter anderen) das Beispiel 9.

Ein 7/4 Takt, der in der 3. Zeile durch eine Folge von 3/4 Takten unterbrochen ist, liegt im Beispiel 10 vor. Dieser Taktwechsel tritt in der Regel besonders in der letzten Phrase des 1. oder 2. Teils eines Stückes auf (vgl auch Beisp, 13, 15, 26).

Um die Natur dieser Chorsätze richtig zu interpretieren, scheint es vor allem notwendig zu sein, anstelle *kleiner* metrischer Einheiten den Rhythmus einer *ganzen Phrase* als Grundlage zu nehmen, also keine schematische Folgen von 3/4 oder 4/4 Takten zu suchen, sondern die Phrase in ihrer ganzen Ausdehnung von 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15 oder 16 Vierteln oder Achteln als Ausgangspunkt zu wählen. Das Beispiel 11 teilt 14 Viertel abwechselnd in 4+3+3+4, in 5+5+4 oder in 4+4+6. Bei der Teilung der 14 Viertel in 6+8 oder 8+6 (Zeile 2 u. 3) werden die 8 Viertel in 3 + 3 + 2 untergegliedert.

Einen Wechsel von 10 Vierteln und 9 Vierteln weist das Beispiel 12 auf. Die 10 Viertel teilen sich in 5+5; die 9 Viertel in 5+4, wobei die 4 Viertel der 4. Zeile wieder in 3+3+2 Achteln gruppiert sind.

Einen ähnlichen Satz bringt das Beispiel 13 zu 9/4 bzw. 18/8, welches diese Werte bald in $\frac{10+8}{8}$ bald in $\frac{5+4}{4}$ teilt. Das Beispiel 14 gliedert die 8 teiligen Zeilen in 3+3+2 oder 3+2+3 Viertel. Auch das Beispiel 15 löst die 8 Viertel in 3+3+2, 2+3+3 oder 5+3 auf. Nur in der letzten Zeile schliessen sich zwei mal 4 Viertel zu einer Einheit zusammen.

Die folgenden Sätze (Beisp. 16–18) bringen den sehr häufigen Fall einer Gliederung des 16/8 in 9+7 bezw. in 5+7+4 Achtel. Die 10/4 werden im Beispiel 19 regelmässig in 6+4 aufgeteilt, während sie in dem folgenden Satz (20) wechselweise Gruppen zu 5+5 und 2+4+4 bilden.

Besonders häufig sind die 12 teiligen Phrasen, die in 3+3+3+3, 4+4+4, 4+5+3, 5+7 oder 7+5 zerlegt werden (Beisp. 21, 22). In dem folgenden Stück (23) wird die Gliederung bald in 12/4, bald in 12/8 durchgeführt. Einen regelmässigen Wechsel von 12/4 und 10/4 (=22/4?) zeigt das Beispiel 24, welches die 20/8 der letzten Phrase in 9+11 zerlegt.

Der Satz «Es la vida que tenemos» (Beisp. 25) bringt in jeder Phrase zunächst lauter 3/4 Takte und anschliessend Phrasen zu 9 Vierteln, die in 4+5 zerfallen. Das Beispiel 1 weist einen Wechsel von 6/4, 6/8 und 4/8, 8/8 auf.

Ganz regelmässige Gruppen zu $\frac{6}{4}+\frac{6}{8}+\frac{3}{4}$ zeigt das Beispiel 26. Erst im zweiten Teil des Stückes treten 11 Viertel auf, die sich in drei Gruppen zu 3/4 und eine Gruppe zu 2/4 gliedern lassen. Eine Anordnung der Werte einer Phrase mit 11 Einheiten in $\frac{2}{4}+\frac{6}{8}+\frac{6}{4}$ findet sich im Beispiel 27. Das folgende Stück (28) enthält 15/8, die sich in 3+4+5+3 bzw. in 12+3 teilen lassen.

Aus diesen wenigen Musterbeispielen, die noch durch eine andere Studie in der «Musikforschung», 1958, vervollständigt werden sollen, dürfte das Vorkommen von längeren asymmetrisch rhythmisierten Perioden bewiesen sein. Die Festigkeit dieser Perioden lässt sich daran erkennen, dass diese gegebenen Zeiteinheiten im gleichen Stück auch sehr oft in einer um die Hälfte gekürzten Form (z. B. 12/4 als 12/8) auftreten.

MARIUS SCHNEIDER

1 a
Canc. Palacio 192
Nun_ca yo, se_ño_ra, os vie_ra El pri_mer día qu'os vi, Pues en
b
Extremadura
Las al_mas del Pur_ga_to _ rio Por las ca _ lles han sa _
a
ver_os me per_di. En mi_rar vue_stra fi _ gu _ ra, Vuestra gra_cia y her _ mo _ su _ ra.
b
li _ do Dan_do gri_tos y cla_mo _ res que las oi _ gan sus a_mi _ gos.
2 a
C.P. 50
Quie_ro más por vos tris _ tu_ra Sien _ do vue_stro sin mu_dan _ za
b
Cataluña
Mi pa_dre me lo de_ci _ a
3
Extremadura
En_tre doh pe_ñah ne_va_das A_llí vi_ve un mer_ca_der Que vih_te de pa_ño en se_da.
4
Extremadura
Je_suh, que triun_fan_te en_tró. Do_min_go en Je_ru_sa_lén.
5 a
Salamanca
Las va_cas...
b
Jaca
Las va_cas de Jua_na no quieren co_mer; llé _ va_las al a_gua, que que_rrán be_ber.

6 a
Salamanca
¿Có - mo quie-res que te quie - ra, Si soy un po-bre sol - da - do
Y no pue - do man-te - ner - te, Sa - le - ro tan re - sa - la - do?
b
Có - mo...
7 a
Salamanca
Mo - re - naes la Vir-gen deHa - ro, Mo - re - naes la del Pi -
b
Mo re na...
lar. Yo di - go que noes mo - re - na la Vir - gen del Cas - ta - ñar.
8
Canc. Palacio 177
Dos á - na-des, ma - dre,
Que van por a - quí
Mal pe - nan a mí.
Dos á - na-des, ma - dre,
Del cam - po.
9
C. P. 296
Y haz ju - ra, Men-ga,
Que buen ha - do a - yas,
Qual-quier c'a tí ven-ga
Fin
Di - le qu'a mí á - mas.
Si a - sí lohi-zie - res.
Se-rás tú mi es-po - sa.

C. P. 160
10
Ro-gad vos, Virgen, ro - gad A Je-sús, Rey-na del cie-lo, Por las
Fin
pa - zes des-te sue - lo Vos na - cistes es-co - gi-da, Vos sois Virgen, Vos sois Ma - dre.
C. P. 354
11
Pa - ra ver-me con ven-tu - ra Que me de-xe con que-re-lla, Más va-le vi -
Fin.
vir sin e - lla. El que no sa - be de glo - ria No sien-te tan-to la pe-na.
andere Version
C. P. 316
12
Ya no spe-ro qu'en mi vi-da Me ve - ré re-go-zi - ja-do, Pues Men-ga seá des-po-sa -
Fin.
- do. Plega a Dios que la que - ri - a Con hu - zia de no mu-dar - me.
C. P. 161
13
Que des-gra-cia - da za-ga - la, Her - ma - no Pas - cual, que vi.
A - si me pa - re - ce a mí, A - si me pa - re - ce a mí.
Par - tir - me quie-ro al ga - na - do Por no ver su con - di - ción.

C.P. 297
Si mi se-ño-ra me ol-vi-da, Compa-ñe-ro ¿qué ha-ré? A la mi fe, com-pa-ñe-ro.
C.P. 237
No po-drán ser a-ca-ba-das Las grandes tris-te-zas mí-as, Sin que s'a-ca-ben
mis di-as. Vi-vi-ré a con-so-la-do Con mi con-ti-nuo pe-sar.
C.P. 303
Can-sa-dos ten-go los o-jos de llo-rar, Y no pue-do des-can-
sar. No lo quie-ro, ni se pi-da, Des-can-so ni yo lo pi-do.
C.P. 286
Ven-ce-do-res son tus o-jos; Mis a-mo-res, Tus o-jos son
ven-ce-do-res. Tienen es-ta con-di-ción Tus o-jos, des-co-no-ci-da.
C.P. 256
Re-me-dio pa-ra vi-vir Au-sen-te de vos no sien-to, Ni lo quie-ro,
ni con-sien-to. No con-sien-ta Dios que quie-ra Sin ver-os tan lar-ga vi-da.
C.P. 113
Si d'a-mor pe-na sen-tis, Por me-su-ra
i por bon-dad, Ca-va-lle-ros, si a Fran-cia is, Por Gay-fe-ros pre-gun-tad,
Por Gay-fe-ros pre-gun-tad.

C. P. 355
20
Por ser_vi_ros, tris_te yo, El mo_rir ten_go por vi_da; Y vos,
mal a_gra_de_ci_da. Que si yo la muer_te pi_do, Ra_zón ay porque la quiera.
C. P. 138
21
La más gra_cio_sa se_rra_na qu'en el mun_do no ay su par, Es Men_ga
la del Bos_car. Con su çu_rrón y ca_ya_do La vi en so_mo la mon_ta_ña.
C. P. 199
22
Se_cá_ron_me los pe_sa_res Los o_jos y el co_ra_zón, Que no
pue_do llo_rar, non. Los pe_sa_res me se_ca_ron El co_ra_zón y los o_jos.
C. P. 350
23
A_quel ca_va_lle_ro, ma_dre, ¿Si mo_ri_rá, Con tan_ta
ma_la vi_da co_mo á? Que se_gún su pa_de_cer,
No me pue_do de_fen_der Y ven_cer_m'á Con tan_ta ma_la vi_da co_mo á.
C. P. 290
24
¿Qué do_lor más me do_lie_ra Ni a_que_xa_ra mis sos_pi_ros Que par_
tir_me de ser_vi_ros? No par_ti de_se_a_ros, Que ra_zón no lo su_frie_ra.

C. P. 60
25
Es la vi - da que te - ne - mos A - bo - rri - da, Y la muer - te que te -
ne - mos Es la vi - da. Por - que con e - lla de - xa - mos Mil do - lo - res.
C. P. 50
26
Soy con - ten - to i vos ser - vi - da Ser pe - na - do de tal suer - te,
Que por vos quie - ro la muer - te Más que no sin vos la
vi - da. Quie - ro más por vos tris - tu - ra, Sien - do vuestro sinmudan - za.
C. P. 333, 351
27
Pues la vi - da en mal tan fuer - te Es la muer - te co - mo - ci - da, La muer - te
se - rá la vi - da. De la muer - te su - frir quie - ro, Por mi descanso, su pe - na.
C. P. 236
28
No é ven - tu - ra, mes - qui - no yo, No é ven - tu - ra en a - mo - res, no. U - na muy her - mo - sa da - ma.

GUILLAUME DE MACHAUT AND THE ROMAN DE FAUVEL

Of the two greatest composers in fourteenth-century France, Philippe de Vitry is known to have contributed a great deal to the collection of polyphonic compositions in the *Roman de Fauvel*. His share now appears to have been even considerably larger than we previously thought. We may not be far from historical facts if we assume that his collaboration with Raoul Caillou de Pesstain has been one of the closest. The works of Philippe de Vitry contained in the *Roman* are all motets. Yet Philippe has been praised not only as the composer of motets, but also as the inventor of ballades, simple rondeaux, and lais. Although unsupported by musical evidence the remark of the author of *La Seconde Rhétorique* concerning the novelties introduced by Philippe is entirely trustworthy and must be taken at its face value. It is quite natural, therefore, to search for the secular songs, especially for the lais of Philippe, among the monophonic compositions of the *Roman de Fauvel*. At present, only stylistic reasons support, but do not prove, any identification.[1]

While the association of Philippe de Vitry with the *Roman de Fauvel* has been known for a long time, no connection between the *Roman* and Philippe's great compatriot, Guillaume de Machaut, seems ever to have been presented. It is this link that shall be the subject of a brief discussion.[2]

In recent historical studies, the position of Guillaume de Machaut has been shown as being strangely isolated from the composer's imme-

1. The writer first suggested the possibility that some of the anonymous lais in the *Roman de Fauvel* might be by Philippe de Vitry in a paper read at a meeting of the New England Chapter of the American Musicological Society which was held at Harvard University, Cambridge Mass., in October 1955. Cf. also *Philippe de Vitry: Some New Discoveries*, in «Musical Quarterly», XLII (1956), 330 ff.

2. The subject has been dealt with by the writer first at the National Annual Meeting of the American Musicological Society, held at Princeton N. J., December 1955.

diate environment, even from some essential and general characteristics of the fourteenth century as a whole. It is true, the work of Machaut is preserved in a singular completeness. But it is also true that the fourteenth-century sources in France, though guarding a certain continuity in the general development of style and composition, display enormous gaps torn open by severe losses of manuscripts. Some of the losses can be traced, but what was possibly even the major part of the sources has disappeared without the slightest vestige. The enormous gaps must be continual reminders that our knowledge can be only as fragmentary as are the sources. Perhaps it is not too difficult to fill in the gaps by the powers of our imagination, surely a remarkable aid to our understandable desire to draw the picture of any period of history with every degree of completeness. If we recall all that has been said, often most beautifully, about all the missing parts of the Venus of Milo, we may not wish to admit that we must always find fault with imagination.

Of all the components of Machaut's work, it has been with his monophonic music, but also with his motets, that the composer is said to have been at variance with his own age. Having hardly any companion in composing monophonic music at his side, he promptly has been named a «romantic» restorer of thirteenth-century forms, or else, described as one who, in the waning of the Middle Ages, nostalgically adhered to a lost ideal of old-fashioned knighthood. If we consider the position of monophonic media in the sources, we may at first sight, indeed, be inclined to see his monophonic music in total isolation. Machaut's one ballade for one voice can well be disregarded. Being preserved only in two of the Machaut manuscripts proper it has something incomplete about itself although the extant version is probably correct. But three fourths of his virelais are for one voice, and all of the lais are monophonic ; that is to say : with two of these being canonically composed à la chasse they also are based on the composition of only one voice.

It is noteworthy that neither virelais nor lais appear anywhere outside the special group of Machaut manuscripts ; but this holds also true for the polyphonic virelais. None of these compositions has been taken over into the so-called repertory manuscripts, with one exception, *Le lay mortel* which appears in the Maggs rotulus. But since the rotulus does not represent a genuine type of a repertory manuscript, and since the Maggs rotulus apparently contained only this lai, it still can be maintained that neither virelais nor lais were incorporated in the ge-

neral repertory of the time. This remarkable fact may mean one of two things : either virelai and lai were no particularly favorate categories, or the medium of monophonic music itself was not highly appreciated. Although Machaut's virelais, polyphonic as well as monophonic, were equally excluded from the general repertory, perhaps a cardinal disfavor of monophonic music all together seems to be the more likely reason that Machaut's monophonic compositions were not recorded in the repertory sources. This, however, remains to be seen ; for it must be examined in the light of the question whether or not Machaut's monophonic music is, indeed, as isolated as we have come to believe.

It has always been said that Machaut's lais have come about without any link to fourteenth-century monophonic music, out of nothing as it were, and only with an allegiance to the thirteenth-century tradition of lais. Even in his most recent and comprehensive interpretation of the life and works of Machaut, Armand Machabey could only refer to but a few thirteenth-century precursors ; with the *Roman de Fauvel* standing half-way between the lais of the thirteenth century and those isolated lais of Machaut, he had to recognize a large gap between 1314 and 1350, apparently the date which he assigned to the lais of Machaut.[3]

Apart from the question of date to be assumed for the lais of Machaut, it can now be shown that Machaut did not bypass the *Roman de Fauvel* in order to bring thirteenth-century music to new life. On the contrary, he must have been familiar with the content of the *Roman* ; he actually used the forms of the lai in the *Roman* ; thus he directly continued the work of the musicians whom Raoul Chaillou de Pesstain employed for his compilation.

Machaut's lais can be divided roughly in two groups. The first, based on older rhythmic conceptions, is firmly rooted in tradition. Mostly organized by the modus minor perfectus the lais of this group are formed in longa-brevis rhythm, with the semibrevis rarely being the unit of syllabic declamation, but frequently part of a short, typical melisma, in form of two ligaturae cum opposita proprietate. In the second group, the melodies follow entirely the new rhythm characteristic of the fourteenth century. The longa, i. e. the modus, is eliminated ; instead, brevis-semibrevis-minima, that is to say : tempus and prolatio alone regulate the rhythm. There are a few lais that stand in between the two groups, but not because they embody an equivocal

3. ARMAND MACHABEY, *Guillaume de Machaut. La vie et l'oeuvre musical* (Paris 1955), I, 98 ff.

mixture. Certain strophes of one and the same lai are organized by the modus, others — quite separately — by tempus and prolation, the latter occasionally even set apart by the new time signatures.

We can be certain that lais based on longa-brevis rhythm precede those of the second group, either by actually being composed earlier, or at least by showing adherence to older rhythmic ideas. It is only among the lais of the first group that connections between Machaut and the *Roman de Fauvel* can be discovered. (It should be added in parenthesis that it is only in the second, younger rhythmic form that monophonic categories of the *Roman de Fauvel* suggest composition by Philippe de Vitry.) The relation between certain lais of Machaut and those of the *Roman de Fauvel* is as strikingly close as it is unequivocal.

There are no less than four lais of Machaut which testify to a strong link between his work and the *Roman*. As number 90 of the musical insertions, the *Roman* has the lai «En ce dous temps d'esté tout droit ou mois de may | Q'amours met par pensé maint cueur en grant esmay». Its appearance, unexplained through the context of the *Roman*, often puzzled the student of the literary work. With Gaston Paris having even declared that the lai has nothing to do with the *Roman*, the insertion is still unclarified. The text deals with a «court d'amour», possibly held to celebrate the month of May (first of May?). Twelve «herlequins», i. e. «pucelles» approach the sovereign of the court, the duchess *la blanche princesse*, to tender their opinion on the highly controversial question whether love is attached to reason or folly, «se c'est sens ou folie». The last four pucelles speak in favor of love.

Machaut's *Lay de Nostre Dame* begins: «Contre ce dous mois de may | Pour avoir le cuer plus gay». With Machaut, the «sovereign» is «Dame digne d'estre honnourée», «vierge et pucelle», St. Mary Our Lady. The beginning of Machaut's *Lay de Nostre Dame* is, indeed, suggestive of a textual parody. Instead of rendering an exclusively artistic parody in the sense of recreating an older model of the text, he seems to have intended a parody of both meaning and purpose. Although in both cases the lai consists of twelve parallel strophes, the structure of Machaut's strophe and verse is different. Hence Machaut's *Lay de Nostre Dame* is, from a textual point of view, but the religious counterpart of the amorous lai of the *Roman de Fauvel*. The reason for such a change may well lie within the realm of liturgy, although liturgical distinctions of the month of May in honor of St. Mary are, to my knowledge, all of a more recent date.

Although the different verse structures set the two lais apart, the similarity of the melodies puts them into one class. The overall arrangement, however, which Machaut applies to nearly all of his lais using the same melody for the first and the last (twelfth) strophes, with the latter ordinarily in transposition, is absent from the model in the *Roman,* although the composer of «En ce dous temps» also operates with the device of transposition (either a fourth above or a fifth below) in parallel strophes of the lai. But Machaut closely follows the older prototype with regard to the shape of the melodic phrases for the individual verses, at times — for example in the melody of the first and seventh strophes compared with that of the eleventh strophe in the lai of the *Roman* — he even approaches identity as nearly as can be expected from a composition that was made to retain its own measure of indiviuality.[4]

Whereas in addition to the religious transformation the *Lay de Nostre Dame* is coupled with «En ce dous temps» on purely melodic grounds, other lais of Machaut prove the earlier compositions of the *Roman* to have been the model for both text and music. It is true, the textual structure of Machaut's lais is altogether more fixed than any of the lais in the *Roman* where the form appears more flexible, particularly as regards the number of strophes or parallel strophes. But it is surely remarkable that in individual strophes Machaut worked with a technique which we know under the name of poetical parody. His lai «Nuls ne doit avoir merveille» offers a striking example.[5] Machaut's composition is related to the lai «Talant que i'ai obeir» which occupies a place of distinction in the *Roman,* for it is with this lai that Fauvel declares his love for Fortuna and describes her beauty.

Machaut adopted the rhyme scheme as well as the rhythmic structure of verses to several of his strophes. It is as though he had faithfully reconstructed the poetical strophe of his predecessor. With no surprise do we find, therefore, that the closeness of Machaut's strophe to the lai of the *Roman* is underlined by a musical relationship. The melody of «Talant que i'ai obeir» is, of course, more expanded than that of Machaut, simply on account of the larger number of strophes. The melody of the lai in the *Roman* has also a more elaborate repetitive structure, simply for the reason that there are more parallel strophes

4. Cf. *The Works of Guillaume de Machaut, Polyphonic Music of the Fourteenth Century,* II, 34 ff. (ed. L. SCHRADE).
5. Cf. *The Works of Guillaume de Machaut,* II, 10 ff.

than in Machaut's lai. But the detail of the melodic phrase served as pattern for Machaut who shaped the style of melody with a certain faithfulness to his model. As he adopted the detail of the strophe from the poetical point of view, so did he accept the detail of the melodic form from a musical point of view.

Two more lais of Machaut may be named to furnish evidence of the link to the *Roman,* and strangely enough, both compositions are related to one and the same lai in the *Roman.* But this appears less strange if we take into account that the two lais of Machaut are related to each other. The two works are : *Le Lay mortel* and *Le Lay de plour.* As is well known, there are two lais of Machaut that have the title *Lai de plour.* The first, «Malgre Fortune», actually associated with the *Jugement du Roy de Navarre,* is logically treated as an entity by itself in the Machaut manuscripts and, therefore, omitted from the lais fascicles of some of the manuscripts. We know the year 1349, or shortly after, to be the date of this *Lai de plour.* The second, «Qui bienne aimme», is undoubtedly younger, at least on rhythmic grounds. But since Machaut obviously used material of his own *Lay mortel* when composing the lai for Charles de Navarre, the melodic style of «Malgre Fortune» must not necessarily represent Machaut's melodic style of 1349.[6]

The *Lay mortel* is patterned upon the lai «Pour recouvrer alegiance», number 64 of the insertions in the *Roman,* and of the examples which have been quoted, this is no doubt the most interesting.

The relationship between the lais involves both text and music. The lai in the *Roman* has the character of a «complainte d'amour», and such is the character of the *Lay mortel* which Machaut wrote «à tous amans anoncier | Comment Amours me vuet traitier». His composition is, indeed, the closest textual parody of the lai in the *Roman.* Several strophes are exactly built like those of the model. With the ideas being completely identical in both poems, «Pour recouvrer» can also be regarded as a «Lai mortel», in view of such phrases as : «i'en mourai», «Certes, mourir bien me plairoit», and further on, «Las! li plait il que soie mors | en tels descors?», «en soupirs fors ne sui a mors». Furthermore, Machaut makes full use of the same vocabulary for several strophes. The last additional proof of Machaut's studious parody is perhaps the most remarkable.

After the ninth strophe, in the right column of fol. 28 ter of the

6. Cf. *The Works of Guillaume de Machaut,* II, 26 ff., 81 ff., and 90 ff.

Roman, an illustration is inserted which refers directly to the text of the lai : Fauvel is shown holding a large banderol with the inscription of the motto «Venez au cors». Indeed, the strophe with which the inscription is associated concludes : «Ainsi de riens ne me depors | A mort m'acors. | Venez au cors !»

But this «Komm, süsser Tod» is common to the two lais. Students of Machaut failed to recognize that «Venez au cors» in his lai is actually a quotation, drawn from the *Roman de Fauvel.* Machaut gives a paraphrase of the corresponding lines in the lai of the *Roman* : «Dont je sui perdus e mors, / Et vous pri : Venés au corps, / Mi bon et loyal ami». This «Venez au cors» is by no means a refrain handed around with a known melody or melodic phrase. Melodically the phrase set to «Venez au cors» in the *Roman* has no significance of its own ; it serves as a melodic cadence. And this exactly is the case in Machaut's *Lay mortel* whereby the melodic phrase to «Venés au corps» also functions as a cadence, although — and this is particularly interesting — his melody must be continued for an additional verse.

The correspondences between the melodic lines of the two lais are numerous. Apart from the same basic rhythms, the melodic contours coincide, and short passages are even close to identity.

We hardly can doubt that Machaut was thoroughly familiar with this «Lai mortel» of the *Roman de Fauvel* ; nor can it be doubted that he shaped his own *Lay mortel* in obvious dependence on the older model. In view of the closeness to the model we are inclined to believe that also chronologically his *Lay mortel* is not too distant from the *Roman de Fauvel.*

When in 1349 or shortly afterwards he composed the *Lay de plour* «Malgre Fortune» he was probably prompted by the nature of a complainte to derive inspiration as well as melodic material from his earlier *Lay mortel.* The mutual similarities of his two lais, being of a specific, rather than general character, link the two compositions definitely together ; at all events, they go far beyond the range of a personal idiom which uniformly affects all the works of a composer.

The lais of the *Roman de Fauvel,* in fact, its whole repertory of monophonic music, still require a good deal of minute research which, in all likelihood, will also bring to light real contrafacta such as Friedrich Gennrich observed in his study on *Zwei altfranzösische Lais* (in «Studi Mediaevali», 1942). It is certainly strange that the monophonic music of the *Roman de Fauvel* has almost entirely been neglected.

Machaut's relation to the *Roman de Fauvel* is that of a disciple to his master. His lais are neither contrafacta in the true sense of the word, nor are they really musical parodies. They are artistic transformations, rhetorical paraphrases, but not so free as to obliterate the link to the original. While the *Roman de Fauvel* certainly was Machaut's source of inspiration for the lais which have been mentioned, other sources may have had an additional influence.

We still do not know any of the music composed to the lais of the *Roman de Perceforest* which originated shortly after the *Roman de Fauvel*. But we do know that, like the compositions of Machaut, the lais of the *Roman de Perceforest* had such titles as «Lai de la Rose», «Lai de Confort», «Lai de Complainte». Many sources may be lost, and such losses probably affected monophonic music as they did affect polyphony. We know of the gaps which exist, and they have considerable dimensions. They should always prevent us from premature generalizations.

The relation between Machaut and the *Roman de Fauvel* adds to our knowledge in more than one way. It shows that he carried on the heritage of a generation immediately his elder, not of generations back in the thirteenth century. It proves that Machaut's monophonic music did not come about as a product completely detached from his environment. It finally furnishes, at least partial, evidence that Machaut's work cannot be regarded as a «romantic» restoration of thirteenth-century ideals. Additional evidence comes from his motets. But this is not the subject of the present discussion.

LEO SCHRADE

NUEVOS DOCUMENTOS SOBRE MINISTRILES, TROMPETAS, CANTORCICOS, ORGANISTAS Y CAPILLA REAL DE FELIPE II

La copiosa diversidad de datos y escritos contenidos en este trabajo, como resultado de insistente y afortunada búsqueda, ordenados bajo el encabezamiento de los respectivos temas, siguiendo la cronología de la época en que los acontecimientos se produjeron, y sus protagonistas tuvieron vida y dejaron huellas gráficas de ella, releva de casi todo comentario; así lo estrictamente documental, conciso y escueto se destacará más y mejor con su natural originalidad.

Las aportaciones presentadas a continuación incluyen, en varias ocasiones, poco más que nominalmente, personas y agrupaciones, cargos y haberes, y muchas materialidades administrativas, que, no obstante su aparente vulgaridad, encierran valor biográfico, y también se recogen amenas y curiosas noticias que ayudan a comprender el ambiente de aquellos tiempos en el mundillo musical cortesano, al cual queda supeditada la investigación en su generalidad. Con todo ello es factible añadir algunas nuevas páginas a la historia de la música española durante el reinado de Felipe II.

* * *

En las cuentas del Maestro de la Cámara, Diego de Rozas, años 1557 a 1584,[1] aparecen los siguientes ministriles con los sueldos que cobraban, y las vicisitudes relativas a la percepción por ellos o por segundas y terceras personas, trasluciéndose algo de su vida:

«Año 1584. GASPAR DE CAMARGO, *el Viejo*. En Madrid, a 1.° de junio, se le dieron y pagaron 10,000 mrs. de su quitación del ter° 1.° de este año, los cuales le pagó el pagador Juan Durán de Figueroa, y por

1. Archivo de Palacio, leg. 6723.

él Juan de Prado, y firmólo de su nombre.» En 14 diciembre, otros 10,000 del ter° 2.°, y en 15 de febrero 1585, otros tantos del terz° postrero. «Fiziéronse las dhas. pagas en presencia de mi. Juan de Ondarca.» Existen recibos de más cobros, de fechas 7 junio y 15 diciembre de 1584 y 27 febrero de 1585, a 10,000 mrs. cada uno.

XPOUAL DE CAMARGO. Tres recibos de 10,000 mrs. cada uno, de fechas 7 junio y 15 diciembre 1584 y 1.° de febrero de 1585, con la anotación : «Llebó los dhos.mrs.Marcos de Arandi, mercader, y firmólo de su nombre».

MATTHEO DE CAMARGO. Tres recibos de 10,000 mrs. cada uno, de fechas 1.° junio y 14 diciembre de 1584, y 15 febrero de 1585, con la anotación : «Cobrólos Gaspar de Camargo *el Viejo*, y firmólo de su nombre».

MELCHOR DE CAMARGO. «En Madrid, a doze de noviembre de mill e quini°s. y ochenta y qtro. años se dieron y pagaron a Melchior de Camargo, menestril de su Magd., y por virtud de su poder en causa propia a don Ant° del Castillo, escribano de su Magd., tres mill e quatro cientos e diez y ocho mrs. a quenta de su salario del tercio segundo de este año, los quales le pagó el pag°r. Juan de Figueroa, por él Juan de Prado, y firmolo de su nombre.» Firma Ant° del Castillo. Este Camargo era Capitán, y el escribano Antonio del Castillo le tenía embargado el sueldo por la cuantía de 320 ducados, que le había dado Castillo, a cobrar del sueldo de ministril de dicho Camargo, según poderes existentes, de 23 de diciembre de 1583 y 16 de febrero de 1585, otorgados en Madrid. En 5 de junio de 1584 se le pagaron al mismo Camargo 180 rs., a cuenta de su quitación del tercio primero de dicho año, pero los cobró, en virtud de causa propia, el mercader Gaspar de Espinosa, que firma el recibo. En 10 de junio de 1584 se le pagan a Melchor Camargo 4,880 mrs. del tercio primero del citado año, que los cobra Antonio del Castillo, por idéntica razón. En 17 de diciembre de 1584 percibe Camargo 6,582 mrs., a cuenta de su quitación del tercio segundo del referido año. En 20 de febrero de 1585 cobra Castillo, por virtud de un mandamiento del licenciado Arze de Cotaloza, al mencionado Antonio del Castillo, 10,000 mrs. de la quitación del tercio postrero de 1584, que hizo efectivos el pagador Juan Durán de Figueroa, correspondientes a Camargo, al cual se le dieron tan sólo 80 rs. de socorro a cuenta del total.

DIEGO DE CAMARGO. «Se dieron y pagaron a ... y por quanto él es menor de edad, a María Salgado, su madre, su curadora, los 8,360 mrs. de su quitación desde 21 enero de este año qe. asentó, fasta fin de abril, los quales le pagó el pag^or. Juan Durán de Figueroa, y por él Juan de Prado, y firmolo de su nombre.» Cobra y firma María Salgado, además de este recibo de fecha 1.° de junio de 1584, otros dos más de igual cantidad, en 15 diciembre de 1584 y 16 febrero de 1585, de los tercios segundo y tercero, que le correspondían a su hijo.

Estos Camargos era una familia de músicos y ministriles. Baltasar de Camargo y María de Salgado habían tenido los siguientes hijos: Cristóbal, Gaspar, Ana, Melchor y Baltasar. El padre, vecino de Guadalajara, había sido músico de S. M.

ALONSO DE ALVARADO. En Madrid, a 2 de junio de 1584, se le dieron a este ministril de S. M., de su sueldo, del tercio primero de dicho año, 10,000 mrs., que le pagó el pagador Juan Durán de Figueroa, pero en virtud de poder en causa propia los cobró Diego de Zamora, mercader. Hay dos recibos más por la misma cantidad, de los tercios siguientes del año, fechados en 15 diciembre de 1584 y 7 de febrero de 1585. Todos los recibos, firmados por Diego de Zamora, llevan la nota: «Fiziéronse los dhos. pagos en presencia de mí. Juan de Ondarca». Este Alvarado había dado poder a Diego de Zamora y a Pedro de Argüello, mercaderes, para cobrar los gajes del año 1584. Tenía que pagar 30,000 mrs. de su sueldo de ministril y otros tantos por una escritura que él había otorgado como principal, y Gaspar de Alvarado como fiador.

GASPAR DE ALVARADO. En 2 de junio de 1584 se le dieron 10,000 maravedises del tercio primero de dicho año, pero los cobró el mercader Diego de Zamora, en virtud del poder antes citado. Existen los recibos por igual cantidad, extendidos en 15 diciembre de 1584 y 7 de febrero de 1585, por lo correspondiente a los tercios segundo y tercero, que debía percibir.

SIMEÓN DE VALERA. Aparece con tres recibos de 10,000 mrs. cada uno, cobrados en las fechas 12 y 17 de junio y diciembre de 1584 y en Madrid al postrero de enero de 1585 por los tercios primero, segundo y tercero del año.

DOMINGO DE VALERA. Tres recibos de fechas 7 de junio de 1584, postrero de diciembre y postrero de enero de 1585, de 10,000 mrs. cada uno.

PEDRO SUÁREZ. En 8 de junio de 1584 cobró de su quitación del tercio primero 10,000 mrs., que le pagó el pagador Juan Durán de Figueroa, y por él Juan de Prado, pero se los entregó, en virtud de poder en causa propia, a Diego de Zamora, mercader, residente en Madrid. Los otros dos tercios del año, según recibos de fechas 19 diciembre 1584 y 7 febrero 1585, por un importe de 10,000 mrs. cada uno, los realizó Gaspar de Camargo *el Viejo,* que firma en virtud de poder. Hay la siguiente carta de pago: «Digo yo Pedro de Argüello que reciuí del Sr. Contador Juan de Ondarca, doscientos y cinco reales que balen cinco mil y trescientos y treinta mrs., los cuales me pagó por Pedro Suarez, ministril de S. M., a quenta del t° 2° de este presente año, de lo que me tiene librado en sus gajes de la Casa de Castilla; digo que fueron los que reciuí dogentos y quarenta y cinco reales y diez maravedises».

FRANCISCO DE SALTILLO. En 8 junio 1584 percibe 10,000 mrs. del tercio primero del año, pero los cobra, en virtud de poder en causa propia, Alonso de Torres, mercader, de Madrid. Los 10,000 mrs., que en 20 de febrero del mismo año se le libraron, fueron repartidos entre Diego de Zamora y Alonso de Torres, a razón de 5,000 mrs. cada uno, porque eran sus acreedores por dicha cantida, y los del recibo del 7 de febrero de 1585, relativo al tercio postrero del año 1584, se los embolsó Gaspar de Camargo *el Viejo,* al cual se los debía Francisco de Saltillo.

DOMINGO GÓMEZ PATINO. Los tres recibos de fechas 8 junio y 20 diciembre de 1584 y 7 febrero de 1585, por un importe total de 30,000 maravedises, pasaron a poder de Diego de Zamora, 20,000, y el resto a Gaspar de Camargo, que poseían sendos mandamientos de cobro.

JUAN BAUTISTA GASCÓN. En 7 junio y 19 diciembre de 1584 y en 1.° febrero siguiente, recibió en cada fecha 10,000 mrs. de su sueldo de ministril de S. M.

ANDRÉS DE MOLINA. Los 10,000 mrs. del recibo de 8 junio 1584 los cobró Gaspar Barroso, su padre, y por el poder de Diego Zamora, mercader joyero en esta corte, dice el escrito. Igual camino llevan los

10,000 mrs. del tercio segundo del año, y el tercio postrero del año, según recibo del 7 febrero de 1585, otros 10,000 mrs. los cobró Gaspar de Camargo *el Viejo*.

PEDRO MUDARRA. Tiene a su favor tres recibos de fechas 2 junio y 20 diciembre de 1584 y 7 febrero de 1585. Son en junto 30,000 mrs., el sueldo de todo el año 1584, de cuya cantidad no recoge nada, porque Diego de Zamora se lleva dos tercios y Gaspar de Camargo, *el Viejo*, el resto.

La frecuencia con que aparecen Diego de Zamora y Gaspar de Camargo *el Viejo*, a la hora de efectuar el cobro de sus haberes los ministriles, revela que o los medios de vida de éstos eran económicamente insuficientes y tenían que recurrir a préstamos, que les haría Camargo *el Viejo*, para adquirir artículos de primera necesidad o de lujo en el establecimiento de Diego de Zamora, el mercader, que también se dice era joyero, o los ministriles se administraban alegremente.

GRACIÁN DE LA SALA. Le correspondían, del año 1584, por sus haberes 30,000 mrs., según recibos existentes, aunque no haya percibido nada en efectivo, pues en virtud de un poder que tenía Domingo de Irarraga, «estante en esta Corte», previa firma, cobró los mencionados recibos del ministril.

BERNARDINO DE CALERVEGA. En 20 enero y 14 diciembre de 1584 y en 7 febrero siguiente le fueron entregados los 10,000 mrs. que tenía asignados como sueldo en cada tercio del año.

DIEGO GONZÁLEZ. Los 30,000 mrs. del año 1584 los cobró en 10 junio, 29 diciembre y 26 enero, respectivamente.

ALONSO DE MORALES, ministril y cantor. «En Madrid, á 15 de diciembre de 1584 años, se dieron y pagaron a Alonso de Morales, menestril de S. Magd. los 22,680 mrs. que le fueron librados de su qton. e ayuda de costa de menestril y de cantor de la capilla, desde 10 de mayo de este año, q^{e}. fué reciuido, hasta fin de agosto dél, los quales le pagó el pag^{or}. Ju^{o} Durán de Figueroa, y por él Juan de Prado, y firmolo de su nombre. Alonso de Morales.» En otro recibo se consigna: «En 1° febrero 1585, 4,600 mrs. de su q^{ton}. y ayuda de costa de menestril y cantor de la Casa de su Magd., tercio último de 1584

y lo firmó». Pero más abajo dice: «Llevó los dhos. mrs. Marcos de Arandia, mercader, y firmolo. Marcos de Arandia». Figura también un mandamiento de embargo del sueldo de Alonso de Morales, porque debía 300 rs. a Juan y Miguel Morante, de Madrid.

En los poderes dados por los ministriles a mercaderes se hace constar el motivo de las deudas de aquéllos: FRANCISCO DEL CASTILLO autoriza a Juan de Torres para cobrar de su sueldo una pieza de tafetán negro que tuvo 81 onzas y una cuarta, que le había comprado. A Diego de Zamora y a Pedro de Argüello, mercaderes, debían Francisco del Castillo y su mujer Isabel Ortiz 11 varas de raso negro de Valencia, a 18 reales.

Domingo Gómez Patino era deudor a Diego de Zamora y a Pedro de Argüello, de la siguiente cuenta: «94 $^{1}/_{2}$ varas de ruán rosa à 4 rs. cada vara y 20 varas de raso negro de Valencia, en 12,410 mrs. Un manto de los de Valladolid, de seda y lana, en 918 mrs. Una carpeta de Flandes, en 349 mrs., y tres varas de bayeta negra de Flandes, en 6. Total 29,908 mrs». Aunque verificada la cuenta no sale el total de maravedíes, así figura detallada.

En el Registro de Cédulas Reales[2] puede leerse este escrito:

«Fco. del Castillo. Título de Ministril. Nos Dn. Phelipe etc. A vos los nros. Mayordomo M^or^. y Contd^or^. de la dispensa y Raciones de nra. Cassa, saved que nra. mrd. y voluntad de tomar y Recibir como por la presente tomamos y recibimos por nro. Ministril a Fco. del Castillo y que aya y tenga de nos en cada vn año quarenta y tres mil y ochocientos mrs. los treynta mil mrs. de su Ración y quitación ordinaria, y los otros treze mil y ochocientos mrs. de ayuda de costa, porque vos mandamos lo pongais y asenteis assí en los nros. libros e nóminas q^e^. vosotros teneis y le libreis los dhos. mrs. este presente año de mil y quinientos y ochenta y cinco, desde diez y ocho de enero dél, que comenzó a seruir, lo que huuiere (=hubiere) de hauer por Rata hasta fin dél, dende en adelante, en cada vn año, enteramente a los tpos. y según y como y quando libráredes a los otros nros. Ministriles los semejantes mrs. que de nos tienen, y asentad el traslado deste nro. alualá en los dhos. nros. libros y este original sobre scripto, y asentado bolued al dho. Fco. del Castillo para que lo tenga por título del dho. off^o^, por virtud del qual mandamos le sean guardadas las onrras, gracias, mrds., franquezas, libertades, exemptiones y todas las otras cosas q^e^. que por razón dél deue hauer y gozar entera y cumplidamente. Fho. en Marturell a seis de Mayo de mil y quinientos y ochenta y cinco años. Yo el Rey. Yo Mattheo Vasq^s^. Lecca, S^o^ de su Md. Catthólica, la fize screuir por su mandado y señalado del dho. Dn. Diego.»

2. Archivo de Palacio, tomo 6.º, fol. 404^v^.

En los mismos términos está redactado el título de Ministril a favor de MIGUEL GARCÍA, y fechado en el mismo lugar, día y año.

Entre las copias de cédulas firmadas por Felipe II del cargo de Francisco Guillamas, maestro de la Cámara durante los años de 1588 a 1589, se encuentran varios apuntes relacionados con los Ministriles :

«Por otra (cédula) de 24 de setiembre del dho. año (1588) 69,000 mrs. para pagar a los ministriles de S. M., que los huuieron por sus ayudas de costa del tercio segundo del dho. año, los quales recibió en once de octubre de dho. año.»

«7 de octubre de 1588. 69,000 mrs. para pagar a los ministriles de S. M. por su pensión del tercio segundo de dho. año.»

«26 de mayo de 1589. 69,000 mrs. para los ministriles de S. M. del tercio primero de dho. año.»

En el año 1589 perciben los ministriles por el concepto de ayuda de costa 40,000 mrs. del tercio segundo del año. Y el día 31 de enero de 1590 reciben 69,000 mrs. por sus gajes de los cuatro meses del tercio postrero de 1589.

TROMPETAS Y ATABALEROS

Llama R. Menéndez y Pidal[3] músicos ruidosos a los tromperos y tamboreros, que nunca faltaban en las cortes de Castilla o de Aragón, desde el siglo XIII hasta los tiempos de Isabel la Católica, en que ya a los antiguos tromperos habían sustituído los trompetas.

En las cuentas del tesorero Melchor de Herrera, del año 1567, se mencionan los trompetas y atabaleros que, en número variable, tenía la corte de Felipe II. En primero de septiembre de 1569 se dan 44,280 maravedíes para los trompetas italianos Guillermo de Anena o Auena, Julio de Mantua y Juan de Coteri.

Los trompetas ganaban 8,333 y $^1/_2$ mrs. al cuatrimestre, y desde 29 de mayo de 1584 existen recibos de los siguientes : Francisco Fernández, Jerónimo de Soto, Pedro el Roxo, Santiago de Sierra, Juan de Collantes, Pedro de Villasús, Miguel de Quintana, Bernabé Gascón, Diego de la Vega y Antonio Gascón.

En el cobro de sus haberes ocurrían incidencias parecidas a las de los ministriles. El sueldo de Francisco Fernández lo recibía Francisca de Arteaga, firmando por ella Juan de Collantes. Por Pedro el

3. *Poesía juglaresca y juglares*, pág. 43.

Roxo cobraba Santiago Sierra. Lo de Pedro de Villasús era recogido por Francisco Pingarrón, vecino de Getafe, aclarándose que el pago se hizo por orden de Juan de Prado, cabo de escuadra de la guardia de a caballo de S. M. y pagador de la Casa de Castilla, a favor de Francisco y Pedro Pingarrón, vecinos de Getafe, depositarios de los bienes de Pedro de Villasús y de su mujer Catalina Trigueros. Beatriz de la Parra disfrutaba una pensión de 2,636 $^{1}/_{2}$ mrs. sobre el sueldo de su hijo Miguel de Quintana. Como Diego de la Vega era menor de edad, su madre Isabel de Mondragón, que no sabía firmar y por ella lo hacía su otro hijo Juan de Vega, retiraba los haberes del primero, y, en ocasiones, valiéndose de la firma de Juan de Collantes. Con Antonio Gascón ocurre lo mismo; su madre, que tampoco sabe firmar, recurre a Diego de Bustillo, maestro de postas de S. M.

El título de trompeta de Miguel de Quintana[4] contiene noticias de interés:

«Nos Don Phelipe, etc. nros. Mayordomo M^{or}. y contador de la despensa y raciones de nra. casa, sabed que por hauer Pedro de Villasús nro. Official Trompeta muerto a su muger, anda avsente de nra. Corte, y por esta causa está su officio vaco, nra. mrd. y voluntad es de tomar y recibir en su lugar a Miguel de Quintana, que nos ha servido en otra plaza de trompeta, con oblig^{on}. de acudir cada año, por vida a Beatriz de la Parra, su madre, con ocho mil mrs. cada año para su entretenim^{o} y que aya y tenga de más en cada vn año otros tantos mrs. de ración y quitación y vestuario ordinario y las otras cosas como tienen cada vno de los otros Trompetas; por ende yo vos mando que quitando y testando de los nros. Libros q^{e}. vosotros teneis e laceys del dho. Pedro de Villasús, pongais y assenteys en su lugar al dho. Miguel de Quintana y le libreis los dhos. mrs. este presente año de mil y quinientos y ochenta y cinco, desde diez y seis de Hene^{o} dél, que començó a seruir el dho. off^{o}, lo que hu^{re}. de hauer por rrata fasta fin dél y desde en adelante en cada vn año, enteramente a los tpos. según y como y quando a los otros Trompetas y personas de la dha. nra. casa los semejantes mrs. que de nos tienen, y asentad el traslado desde nro. alualá en los dhos. nros. libros y éste original sobrescripto, y librado bolbed al dho. Miguel de Quintana, para que lo tenga por título del dho. off^{o}, y por virtud del qual mandamos que lo vse y le sean guardadas todas las onrras, gracias, mrds., franquezas, etc. ... Fecha en Maturel, a seis días del mes de Mayo de mil y quinientos y ochenta y cinco años. Yo el Rey. Yo Mattheo Vazquez de Lecca, secretario de S. M. cathólica, la fize screuir por su md^{o}. Señalado del dho.»

La deserción del oficial trompeta Pedro de Villasús, después de haber dado muerte a su mujer, trajo como consecuencia el ascenso

4. Archivo de Palacio: Reales Cédulas, t. 6.º, fol. 404.

de Miguel de Quintana y los nombramientos de Joan Roxo y Antonio de Salinas, de acuerdo con los escritos copiados a continuación :[5]

«Don Philippo Por la gracia de Dios, Rey de las Españas, de las Dos Sicilias, de Hierlm. etc. Nros. maiordomo mor. y contor. de la despensa y Raciones de nra. casa; Sabed que nos hemos promouido a Miguel de Quintana nro. Official Trompeta de dho. offo, que le tenía con obligon. de acudir cada año ocho mil mrs. por su vida a Beatriz de la Parra, su madre, a otro offo de Trompeta que vaca por haber Pedro de Villasús muerto a su muger y andar ausente de nra. corte, nra. mrd. y voluntad y de tomar y recibir en lugar del dho. Miguel de Quintana a Joan Roxo y que aya y tenga de nos en cada vn año dhos. tantos mrs. de Ración y quitación y bestuario y las otras cossas como tienen cada uno de los otros Trompetas con que del Salario del dho. offo acudan a la dicha Beatriz de la Parra con los dhos. ocho mil mrs. cada año, por su vida, como le acudía el dho. Miguel de Quintana, su hijo; Por ende yo vos mando que quitando y testando el assyo del dho. Miguel de Quintana de los nros. Libros que vosotros teneis, pongais y asenteis en su lugar al dho. Joan Roxo y le libreis los dhos. mrs. este presente año de mil y quinientos y ochenta y cinco, desde diez y seis de henero dél, que començó a seruir el dho. offo, lo que ouiere de hauer por rrata hasta fin dél y dende en adelante en cada vn año, enteramente a los tpos., segund como y quando a los otros Trompetas y personal de la dha. casa, los semejantes mrs. que de nos tienen, y assentad el traslado deste nro. alvalá en los dhos. nros. Libros, y este original sobrescripto y librado bolued al dho. Joan Roxo, para que lo tenga por título del dho. offo, etc. ... Fecha en Marturell, a seis de mayo de mil y quis. y ochenta y cinco años. Yo el Rey. Yo Mattheo Vazques de Laca, Secretario de Su Magd., la fize por su mandado. Señalada de D. Diego de Córdoua.»

En los mismos términos está redactado el nombramiento de Antonio de Salinas, siendo lo más sustancial :

«Nos Don Phelippe, etc. ... Sabed que nra. mrd. y voluntad de le tomar y Recibir, como por la presente le tomamos y Recebimos por nro. Official Trompeta, a Antonio de Salinas y que aya y tenga de nos en cada vn año otros y tantos mrs. de Ración y quitación y bestuario ordinario y las otras cossas como tienen cada vno de los otros Trompetas, que por vos mandamos le pongais y assenteis assi en los nros. libros y nóminas y le libreis los dhos. mrs. este presente año de quinientos y ochenta y cinco, desde diez y ocho de henero dél que començó a seruir, lo que huuiere de hauer por Rata hasta fin dél y dende en adelante, como y quando libráredes a los otros offos. Trompetas, los semejantes mrs. que de nos tienen, etc. ... Fecho en Marturrel, a seis de mayo de mil y quinientos y ochenta y cinco. Yo el Rey.»

5. Archivo de Palacio: Reales Cédulas, t. 6.º, fols. 403r y 405r.

Los atabaleros de que hay noticia son: Pedro de Vallejo, Matías de Griñón, Cristóbal de la Vega, Damián de Griñón, Miguel de Griñón y Juan de Quintana. Tenían asignados 5,000 mrs. en cada tercio del año para ellos, y para la mula 1,266 mrs. Todos sabían firmar, menos Quintana.

En las cuentas del Maestro de la Cámara de Felipe II, Francisco Guillamas,[6] trompetas y atabaleros van juntos, siendo variables, tanto su número de una y otra clase, como las cantidades que globalmente cobraban. A veces se presenta nuevos nombres, que con otros distintos datos completarán lo referente a este personal:

Año 1584, tercio último. Poder de Pedro *el Rorro,* trompeta, a Santiago de Sierra, criado de S. M. para cobrar dicho tercio.

Poder de Jerónimo de Soto, trompeta, a favor de Francisco Vuelta.

Cédula del 24 setiembre de 1588, tercio segundo, 295,002 mrs. para pagar los 18 trompetas y 2 ataualeros de la caualleriza de S. M.

14 enero 1589, tercio postrero de dicho año. Para pagar a los 18 trompetas y 2 atabaleros italianos de la caballeriza de S. M. 292,800 maravedíes por gajes.

16 febrero 1589. 85,400 mrs. para pagar a los cinco maceros de la Caballeriza de S. M., por sus gajes del tercio postrero de dho. año.

26 mayo 1589. 273,600 mrs. a los trompetas y atabaleros italianos de la Caballeriza de S. M., gajes del tercio primero.

En el pliego de reparos de la Contaduría Mayor, incluído en el citado legajo n.° 6723, fueron asentados varios pagos, de fechas más atrasadas, hechos a 10 trompetas y 2 atabaleros italianos de los años 1557 a 1571; á 9 trompetas y 2 atabaleros, en 20 octubre de 1562; a Carlos Nacroix, trompeta, 14,760 mrs. del tercio segundo del año 1564. En 28 octubre del mismo año, 5,666 mrs. a la capilla, guardas española y de pie y de a caballo, y a la alemana y archeros y a los trompetas italianos.

Un asiento de contabilidad dice: «El año pasado de 1588 para pagar a Joan Jacobo Tauon, Maestro de voltear de los pajes de S. M., sus gajes del tercio segundo y postrero de este presente año 1588». Y otra anotación tiene gracia por la relación existente entre el nombre y el oficio del individuo: «Al Maestre Hércules Gambarucho, herrador de la Caballeriza, por sus gajes desde 1° junio de 1589 hasta fin de setiembre de 1590. 14,720 mrs». Evidentemente, nadie mejor que un

6. Archivo de Palacio, leg. 6723.

Hércules puede desempeñar oficio tal, que requiere fuerza y energía para herrar a los fogosos y en ocasiones indómitos corceles.

Por hallarse entre las cuentas de don Francisco de España, Maestro de la Cámara del rey Felipe II, de los años 1559 al 1598,[7] la cronología de los trompetas y atabaleros sufre una ligera alteración al copiar los dos escritos con que termina el apartado correspondiente a estos instrumentistas. En Toledo, a 8 de agosto de 1560 el rey dió la siguiente orden :

«Su Magd. manda q^e. los trezientos escudos de a treynta y nueve plazas, que los treze trompetas y dos ataualeros de su Magd. resciuieron del pagador García Portillo en el Campo de Dorlan, a quenta de sus gajes, no se les descuente cosa alguna dellos, por quanto su Magd. les haze mrd. de los dhos. trezientos escudos para ayuda de costa.»

El otro documento es la cuenta de Juan de Villadiego, calcetero, del año antes aludido, gracias a la cual es posible darse una idea, en parte, del atuendo de los trompetas, atabaleros y otros criados palaciegos :

«Más por la hechura de dos pares de calzas de terciopelo amarillo, guarnecidas con un rribete a la valenciana, con nueue cuchilladas y pespuntada la guarnición, que son conforme a los del terciopelo de los pajes q^e. hizo p^a el danzador y esgrimidor, setecientos y quarenta y ocho marauedis, a onze rreales cada una ..... D II XL VIII.

Más por la hechura de ochenta y dos pares de calzas de carisla amarilla, acuchilladas, con rribetes en la braguilla y bragueta, con sus tafetanes y con veynte cuchilladas cada muslo, q^e. hizo para trece trompetas y atauales españoles y para treinta y dos oficiales de manos y para siete cazadores y para tres lacayos del primer cauallerizo, diez y ocho mill y ciento y veynte y dos marauedis, a rrazón de seis rreales y medio par ..... XVIII CXX II.»

Luego, el espadero Francisco Santisteban les hizo a los trompetas y atabaleros las vainas de cuero y terciopelo amarillo.

Descritas las calzas de los cazadores de Felipe II, no deben de quedar ignorados los que, sin duda, eran sus lebreles favoritos, ya que en las cuentas del año 1559 están reseñados :

«Rosilla», con un gasto de 365 plaças.

«Salomón», con nueve plazas.

«Capitán», con 153 plazas. En total, 527 plazas, que equivalen a los días de manutención de los perros. El importe de la plaza no ha sido anotado.

7. Archivo de Palacio, leg. 6724.

ORGANISTAS

A su padre, el gran Antonio Cabezón, sucedió en el cargo de organista de la Real Capilla, su hijo Fernando. Felipe II, que tanto había distinguido a Antonio, hasta el punto de haberle erigido, en el antiguo templo de San Francisco el Grande, de Madrid, un monumento con elogiosa inscripción, ya desaparecido al construirse el nuevo templo hoy existente, dispensó a esta familia una protección constante. Fernando, además de otras mercedes reales, obtuvo el sueldo anual de 180,000 maravedíes que su padre gozaba en vida, como organista y maestro de clavicordio, desde los tiempos del emperador Carlos I. A doña María de Moscoso, hermana de Fernando, concedió Felipe II 1,000 ducados para dote de su casamiento; fué dama de la princesa doña Juana, fundadora de las Descalzas reales, de Madrid, y no murió soltera, según conjetura de un autor;[8] se casó y quedó viuda de Hernando de Briviesca, que así consta en el documento que va a continuación:[9]

«Poder de Fernando de Cabezón, músico de tecla, para Antonio Votto. Sepan quantos esta carta de Poder vieren como yo Hernando de Cabeçón, músico de cámara de Su Magd, residente en su corte, otorgo y conozco por esta presente carta, que doy y otorgo todo mi poder cumplido, libre, llenero y lo bastante, según que yo le tengo y de derecho es necesario y más puede y deue valer con libre general administración, a la Illª. Sra. Doña María de Moscoso, muger que fué de Hernando de Viruiesca (= Briviesca), guardajoyas que fué de su Magd. y mi hermana, y al Sr. Antº Voto, ayuda de guardajoyas de su Magestad, residentes en su Corte, y a cada vno y qualquier dellos y por si ynsolidum y a la persona o personas qᵉ. en mi lugar y en su nombre y a uirtud deste poder sostituyeren especial y expresamente, para que por mí y en mi nombre y como yo lo podría hacer, representando mi propia persona, puedan pedir y demandar e receuir, hauer y cobrar del pagador que lo fuere de la casa de Castilla de Su Magd. o del personal o personas que los ayan de dar y pagar, todo lo corrido y que se me deue hasta el día de la fecha de este poder, y se me deuiere y corriere, de aquí en adelante, de mis gaxes de músico de cámara de Su Magd. y anssimismo las distribuciones que me tocan y pertenecen hasta el día de oy del seruiº ordinario del dho. offº y otros quelesqª mrs. y cossas dél pertenecientes y anssimismo para que puedan pedir y demandar, receuir y cobrar todos y qualesqª otros mrs. y otras qualesqª cossas que se me deban y por qualesqª personas, anssi por conocimientos, obligaciones, scripturas de censo, cédulas y mrds. de Su Magd., como en otra qualqª manera y vender qualqª md.

8. J. FERNÁNDEZ MONTAÑA, *Felipe II el Prudente*, pág. 169.
9. Archivo de Palacio: Felipe II, leg. 6723.

y licencia de otra qualq[a] cossa en que su Magd. me aya hecho o hiciere md., por el precio o pre[os]. que quisieren y por bien tuvieren y lo resciuir y cobrar y de todo ello dar sus cartas de pago, lasto y finiquito, las que convengan y sean necesarias y otras qualesq[a] scripturas de venta, obligación y concierto, con obligación de mi persona y bienes, sumissión a las Justicias y las demás cláusulas, y firme las que para su balidación convengan y sean necesarias, las quales valgan y sean tan firmes, bastantes y valederas como si yo mismo las diese y otorgase, y al otorgam[o] de ellas y pres[a] fuese y generalmente para en todos mis pleitos y caussas mobidas y por mover, y para que ansi dé mandam[o], como en se defendiendo, puedan parescer ante todas y qualq[r]. Justicias ansi eclesiásticas como seglares, que dello puedan y deban conoscer y ante ellas o qualesq[r]. de ellas poner qualesq[r]. demandas y responder a las contra mí puestas y hacer qualesq[r]. pedimt[o], requerimt[o], executiones, prisiones, ventas, trances y remates de bienes y tomar la posesión de ellos e todos los otros autos y diligencias anssi judiciales como extrajudiciales q[e]. convengan ser hechos y que yo mismo haría y hacer podría, siendo pres[te]., que cuan cumplido y bastante poderes tengo para todo lo que goce, y para cada vna cossa y parte dello o total y tan cumplido bastante y assimismo, doy y otorgo a los dhos. señores Doña María de Moscosso y Ant[o] Voto, y a cada uno ynsolidum, con poder de sostituyr y con relebación en forma y mq obligo con mi pres[a] e bi[es]. acudir y por saber de haver por bueno, firme y baledero este poder y todo qt[o]. por virtud dél fuese fecho y de no yr contra ello en tpo. alg[o] con la oblig[on]. de la qual vos relievo en forma de drcho. en firmeza de lo que otorgo este poder y lo en él contenido, ante el Scriuano público y t[os]. (=testigos) yusos, ante los que fué fecho y otorgado en la V[a] de Madrid, a veynte y dos días del mes de henero de myll quinientos y ochenta y cinco, siendo testigos Jaquei de Latorre y Antonio Alberto, criados de su Magd. y Diego Pérez, estantes en esta Corte, y el dho. otorgante lo firmó de su nombre, de que doy fee que conozco Hernando de Cauezón, pasó ante mí Gregorio de Segouia. E yo Gregorio de Segouia, criado de su Magestad y su scriuano y notario público en la su corte y en todos los sus Rey[os]. y señoríos, fuí presente a lo que dho. es con dhos. testigos y otorgante. Y lo scriuí según q[e]. ante mí passó y por ende fize mi signo a tal. En testimonio de verdad. Gregorio de Segouia, Scriu[o].»

De la anteriormente citada relación de los gastos justificados por el Maestro de la Cámara Francisco Guillamas, en los correspondientes a los meses de mayo a agosto del año 1571 procede extractar, por ajustarse a los organistas, los siguientes asientos :

«A Diego Hernández, mro. de tañer y danzar, por lo mismo (sus haberes) ..... LXX U LX VI mrs.

A Joan María, volteador, por lo mismo.

A Miguel Bouch, organista, por sus gajes extraordinarios de los dhos. quatro meses, a la dha. razón ..... XL U XL III mrs.

A Xpual de León, templador, para que tenga en orden los órganos de la capilla, a dos placas por día los dhos. quatro meses ..... X U L VV mrs.»

Un curiosísimo memorial, cuya lectura sorprende agradablemente, es el que, copiado a la letra, dice así:

«Señor. Adela Banden Barxe, flamenca y biuda, dice que ella a sido casada con tres criados de V. Magd. tiempo de treinta años; el primero fué Maese Pedro, matemático de V. Mgd., el qual siruió catorce años y fué el que trajo a España a la dha. Adela, su mujer, quando V. Mgd. bino de Flandes; y el segundo se llamaua Hernando Suls, el qual sirbió a V. Mgd. de archero, catorce años y después de ellos, con licencia de V. Mgd. sirbió quatro, siendo Capitán, en Flandes, del nabío "Alcon berde", y en una refriega que tubo con los enemigos Rebeldes le mataron y trataron de manera q^e. fué enterrado en quatro pedazos; y el tercero marido se llamaua Maestre Jiles Brebos, que fué el que hizo los órganos del Escorial, y respecto de no se le haber hecho ninguna mrd. y de que su acienda, que tiene en Flandes, no la puede aber, por tenérsela tomada los Rebeldes, pasa mucha necesidad. Muy vmillm^te. sup^ca. a V. Mgd. la haga mrd. de mandar se le den alimentos para que pueda pasar los pocos días que Dios le diere de vida, según que V. Mgd. lo acostumbra a acer con otras biudas y en particular con las que están en tierra ajena y son muy pobres y de mucha edad, y en ella concurren éstas y otras muchas necesidades que la fuerzan suplicar a V. Mgd. le aga esta Mrd.»

La justa petición fue atendida, y en el mismo memorial se decreta:

«Que se den cien rs. por vna bez, y que recompensas ni ración no se dan en la Casa de S. Mgd. En bureo, á 20 de mayo 1598, Vm. mandará dar a Adela vanden Barxe, biuda, flamenca, los cien reales que le a ordenado el bureo, y mande Vm. assentarlos en las quentas extraordin^as. Madrid, a 22 de Mayo 1598. Juan Sigones.»

Seguido del informe va el recibo en estos términos:

«Yo Adela Banden Barxe, viuda, flamenca, digo que he reciuido del S. Franc^o Guillamas Velázquez, Maestro de la Cámara de su Mgd. los cien Reales contenidos en la cédula arriba, por la Razón q^e. en ella se declara. Reciuilos en Villamor, en reales de contado. Madrid, a 27 de mayo de 1598. Adela Bande Barxe.»

En el margen superior izquierdo: «Adela Banden Barxe, biuda. 3,400 mrs».

Otro interesantísimo Memorial con las graves peripecias de dos organistas:[10]

«Miguel Boc, organista de la Capilla de Su Mgd., dice que quando Luydolf Volmut fué a Alemania, y de la buelta que boluió, su Mgd. le hizo prender

10. Ambos escritos en el citado leg. 6724 del Archivo de Palacio.

y estuuo (= estuvo) preso, y en la yda de Alemania que pasaron seis o siete meses, el qual dicho tiempo el dicho Miguel Boc a tenido cuenta con hazer templar y entonar los órganos de la Capilla de Su Mgd. la mayor parte a su costa, notorio a todo el mundo, y como Vras. señorías mandaron Reyar[11] sus gajes de catorce o quince meses del dho. Luydolf Volmut.

Suplica a Vras. señorías el dho. Miguel Boc que por el dho. tiempo de los dhos. siete meses que a tenido cargo y trabajo, porque no ubiere falta en seruicio de su Mgd., le heziesen mrd. alguna cosa de los catorze meses que Reyaron dho. Luydolf Volmut. Y en ésto le harán Vras. señorías bien y mrd.»

Atendida la súplica del organista Boc, se le concede la gratificación de acuerdo con la siguiente orden, estampada en el referido memorial:

«Al Maestro de la Cámara, Francisco de España, que, por todo lo que gastó en lo contenido en esta petición, le pague ciento y veinte Rs. Fecha en bureau, a postrero de agosto de 1560 años.»

Y a la vuelta del pliego, como era costumbre, el recibo del músico, diciendo así:

«Resciuí del Mtro. de la Cámara de S. Mgd. los ciento y vente Rs. que por este villete me mandaron dar los Sres. Maiordomos del bureo, y por ser verdad di esta carta de pago, firmada de mí en Toledo, 10 de agosto de 1560 as. — Michael Boc.»

En el notable estudio que J. Fernández Montaña[12] hace de Felipe II, ha escrito:

«No se puede dudar que Felipe II patrocinó regiamente el arte musical dentro y fuera de sus Estados. Basta para probarlo haber cooperado y estimulado con obras y hechos piezas clásicas, que entonces componían y publicaban maestros tan famosos como Palestrina, Tomás Victoria, Morales, Cabezón y muchos otros.»

Es verdad; por eso el glorioso Tomás Luis de Victoria le dedicó los dos libros de misas, a cuatro, cinco y seis voces, con la dedicatoria: *Ad Philippum Secundum Hispaniarum Regem catholicum. Romae, 1583.* La Real Cédula, inserta seguidamente, demuestra una vez más lo acertado de aquel juicio:[13]

11. Revar. tachar en la nómina.
12. *Felipe II el Prudente, rey de España, en relación con artes y artistas.* págs. 154-5.
13. Archivo de Palacio, Reales Cédulas, t. IX, f.º 315.

«Yo el Rey, Antº Vocto, mi guarda Joyas, por parte de Gerighersem, canctor de mi Capilla, se me hizo relación que al tpo. que Phelippe Roggier, mi maestro de Capilla fallesció, dexó compuesto vn libro de seis Missas de a quatro, cinco y seis boces de punto de canto de órgano, y por ser obra excelente y de vniversal benefficio para las iglesias de estos Reynos, conbenía que saliese a luz y se ymprimiese, lo qual no podía hazer por no tener posibilidad para ello, suppdº. me fuese seruido se le prestase el coste de la ympresión hasta que del balor della se sacase y boluiese, y hauiendo mandado se tratase de ello se concertó con Julio de Junta de que ymprimiese cien libros, dellos a cierto prescio y con ciertas condiciones, como se contiene en la escriptura del concierto que passó ante Gregorio de Segouia, mi escriuano, conforme al qual se le hauia de pagar dos mill Reales luego para la compra del papel y otros dos mill mediada la ympresión y la Resta luego que sea acauada, y me suppcó. mandase se pagase lo que conforme al dho. concierto montase, e yo lo e tenido por bien, y ordº e mando qª. de qualesquier mrs. qª. ayan entrado en vro. poder y sean a vro. cargo, deys y pagueis al dho. Julio de Junta los mrs. qª. montare la impresión del dho. libro a los plaços que dho. concierto contdos. y tomareys su carta de pago, con la qual y esta mi Clª. y el dho. concierto original, de qª. a de tomar raçón Joan Sigoney, grefier del bureo de mi cassa; Mando se os resciuan y paguen en qutª., sin otro ningn. recaudo, y resciuireys en vro. poder los libros qª. conforme al dho. concierto se imprimieren, para hazeros pago de lo primro. que dellos procediere de los mrs. qª se os a de hazr. nueuo cargo, y los libros qª. quedaren en ser, después de sacado el dho. coste, los entregareys al dho. Gerighersem para qª. disponga y se aprouecha dellos a su voluntad como lo fué la del dho. Maestro; qª. es fecho en Md., a quinze de Abril de mill y quisº. y noutª. y ocho aª. Yo el Príncipe. Refrendª. de Joan de Ybª.»

Capilla de Su Majestad

Así es denominada la Real Capilla de Felipe II en los documentos a ella concernientes, en su época. Refiere H. Anglés[14] que «al morir la reina Isabel cuidó el rey Fernando de escoger entre los mejores músicos de la Capilla de la difunta reina, uniéndolos a los otros que él tenía en su capilla de Aragón, creando así, por primera vez, la capilla de la Corte real de España». Y en la página 51 del mismo libro: «Los monarcas españoles tuvieron siempre un empeño especial en que la música religiosa de su capilla fuera lo más digna posible para "honra y gloria de Dios" — como en tiempos posteriores escribiría aún Carlos V — y como fiel reflejo de la pompa cortesana de su casa».

Establecido el origen e importancia artística de la capilla real española, su tradición se perpetúa incólume, siendo una realidad, en tiempo

14. *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, I, 12.

de Felipe II, esta afirmación del citado musicólogo: «Además de los cantores, organistas y cantorcicos, encontramos una infinidad de "capellanes" adscritos a la capilla de la reina Isabel». Y también a las reales capillas de todos los Austrias españoles, como se verá sucesivamente.

El Maestro de la Cámara don Francisco Guillamas Velázquez, en sus relaciones de pagos de los años 1588 a 1598[15] registra este movimiento de fondos en relación con la real capilla de Felipe II:

«Cédula de S. M. de 27 de Agosto de 1588. 391,217 mrs. a buena q^ta., para que conforme a las listas que dió el dho. García de Loaysa, limosnero Mayor de S. M., los pagase a las personas que los ubieren de auer por las distribuciones de la capilla de S. M. en los meses de Abril y Mayo y Junio del dho. año, los quales reciuió en siete de setiembre del dho. año.»

«Cédula de S. M. de 24 Setiembre del dho. año. Unq^to. (= un cuento) cuatrocientos nou^ta. y quatro mil setecientos y cinq^ta. y seis mrs. y m°., los vnq^to. (= un cuento) ducientos cinquenta mill y qui°s. y setenta y quatro de ellos para pagar los capellanes y cantores de la Capilla de S. M. y oficiales de ella, que los ubieren de auer por sus gajes del tercio segundo del dho. año, y los 244.182 1/2 mrs. restantes, para pagar los de las personas que por listas firmadas de García de Loaysa pareciese lo auian de auer por las distribuciones de la dha. Capilla, de los meses de Julio y Agosto del dho. año, los quales reciuió en 1.° de 7^bre. del dho. año.»

«Cédula de 4 de Diciembre de dho. año. 243,466 mrs. para que, conforme a la lista de G^a de Loaysa, limosnero Mayor de S. M. los pagase a las personas que los huuiesen de hauer por las distribuciones de la Capilla de S. M. de los meses de Setiembre y Octubre de dho. año.»

«7 de Octubre 1588. Un quento y ciento y cinquenta y siete mil y ciento y quarenta y ocho mrs. para pagar a los capellanes y cantores de la Capilla de S. M. y oficiales de ella, etc.»

«17 Octubre 1588. 241,603 mrs. para las personas de la dcha. Capilla Real.»

«17 Enero 1589. 1.223.438 mrs. a los capellanes y cantores de la Capilla, por sus gajes del tercio postrero.»

«2 Junio 1589. 1.502.509 1/2 mrs. para pagar a los capellanes y cantores, etc.»

«26 Mayo 1590. 1.146.125 mrs. etc. 21 Enero 1590. 1.197.824 mrs., etc.»

«Tercio primero de 1590. 1.146.120 mrs. para la Capilla Española y Flamenca de S. M.»

«Gajes de los criados de la Casa, tercio segundo de 1591. Item onze quentos duzientos y cinquenta mill ciento y veynte mrs. que por nómina firmada de Su Mgd. fecha en el Pardo, a tres de diciembre de este año de 1591, me fueron librados en el dho. don Pedro Mexía de Touar, q^e. por md°. de Su Mgd. sirve el oficio de su Thessorero general, señaladamente en los mrs. de su cargo, procedidos de cossas extraord^s. y no lo hauiendo en las arcas del dho. extraordinario de otro cualquier dinero, los quales fueron para pagar a los capellanes y

15. Archivo de Palacio, leg. 6723.

cantores de la capilla de su Mgd. guardª. y otros criados y officiales de Su Rl. Casa y demás criados, qᵉ. ha mandado sean pagados por tercios y lo huuieren de hauer por sus gajes del tercio segundo deste año en esta manera :

A los capellanes, cantores y officiales de mi cappª, un qtº duzientos y setenta mill y quinientos y sesenta mrs., qᵉ. los han de hauer por sus gajes del dho. terzº segundo deste año.»

«28 Junio 1561. A los cantores de la capilla, española y flamenca, mil ducados.»

«13 Enero 1562. Capilla española y flamenca, gajes hasta fin del año pasado de 1561 : 1.368.940 mrs.»

Esas cantidades importantes, cobradas en efectivo, costaba el sostenimiento de la Real Capilla de Felipe II, pero el personal a ella adscrito disfrutaba otros emolumentos cuya valoración se hacía por lo que pudiera llamarse método antiguo. Resulta interesante leer las dos siguientes órdenes al respecto :

«Señor Roças : b. m. mande dar a la persona que el Señor Don Luys Manrrique, limosnero mayor del Rey nro. Señor, nombrare diez mill y dozientos y cinquenta y seis mrs. que son por lo que se montó la colación que, segund es costumbre, se auía de dar a los capellanes, cantores y officiales de las Capillas española y flamenca de Su Mgd. la uíspera de esta Nauidad passada, contando en ella ochenta y quatro reales por ochenta y quatro platos de talauera. Fha. en Madrid, a dos de Henero de 1569 años.»

«Dense a Pedro Beltrán de Gueuara, furrier de la Cappª. de Su Mᵈ. Don Luys Manrrique.»

«Yo Pedro Beltrán de Gueuara conozco auer Rdº del Señor Diego de Roças los diez mill y doscientos y cinquenta y seis mrs. del villete de esta otra parte escripto contenidos, y por la verdad lo firmé de mi mano, en Madrid, a cinco de henero de mill y quisº y sesenta y nueue. Yo Beltrán de Gueuara.»

La otra orden, además de poner de manifiesto que los individuos de la Real Capilla gozaban de consideraciones especiales, permite conocer los precios de las aves de corral y gallináceas, con que se nutrían los cantores, para que sus voces siempre tuvieran potencia y buen timbre :

«Señor Roças : b. m. mande dar a la persona que el Señor don Luys Manrrique, limosnero mayor del Rey nro. Señor, nombrare, siettecientos y cinquenta y seis reales y medio, los quales se pagan por ciento y treinta y cinco capones y diez y nueue gallinas y siette pares de perdizes, que segund es costumbre se auían de dar a los capellanes, cantores y officiales de las Capillas española y flamenca de Su Mgd. esta Nauidad passada, que es a razón de cinco reales cada capón y tres reales la gallina y a tres reales y medio el par de perdizes. Fha. en Madrid, a dos días del mes de henero de 1569 años.»

Está la orden de que se entreguen los reales en cuestión, firmada por don Luis Manrique, y al dorso del escrito el recibo del furrier de la Capilla Real, Pedro Beltrán de Guevara, de haberlos recogido.

Niños cantorcicos

Constituían el fundamento de toda fiesta religiosa en la corte de Felipe II. Vivero de artistas, servidores de Palacio, sacerdotes y cargos de todas clases, el Colegio de niños cantorcicos desempeñaba un papel preponderante en esa complicada organización administrativa y funcional que es un regio alcázar. Se atendía con preferencia no sólo a la eficiencia de las enseñanzas que se daban a los niños cantores, a la buena marcha del colegio, dotándole de cuanto precisaba para su desenvolvimiento pedagógico, sino al excelente trato y comodidad de los muchachos, que estaban atendidos con toda solicitud. La documentación existente así lo evidencia en todo tiempo, en que tuvieron como maestros y directores personas escogidas entre las más prestigiosas y acreditadas en la difícil tarea de formar buenos cantantes y una escolanía digna del gran monarca, al cual regalaban con la interpretación de las obras de música religiosa que tanto amaba.

En las cuentas del Maestro de Cámara de Felipe II[16] de los años 1559 a 1598 se guardan las preciosas noticias que ahora salen a la luz y proporcionan una infinidad de conocimientos acerca de la vida de los niños cantorcicos. Su lectura es grata en extremo:

«A cinco cantorcicos españoles, que son Gaspar de Arratia, Joan López, Francisco de Torres, Bernaldo Monge y Mateo Fernández, a rrazón de 12 l. 4 p. a cada uno por sus gajes extraordinarios del t° postrero de 1561, a dos placas y un día.»

Existen varios recibos firmados por ellos.

«Por las Mercaderías que se tomaron de Briones para el bestido de los cantorcicos de la capilla, como parece por su q^ta. y carta de pago, 110 l. 4 p. Año de 1561, setiembre a diciembre.»

«Al Mtro. de la Capilla, 1,473 Rs. y 15 mrs. por ciertas cosas que él compró para los niños de la capilla, como parece por vna quenta suya, lo cual mandó su Mgd. pagar por su cédula de 21 octubre 1561, 250 l. 9 p. 9 d.»

16. Archivo de Palacio, leg. 6724.

Hay más partidas por el estilo.

La España imperial de los Austrias, aquella España ecuménica, las Españas, por mejor decir, tenían en vigor, por necesidades de la multiplicidad de los pueblos que integraban el mundo hispánico, toda la gama de sistemas monetarios. A los ya de por sí diferenciados en el solar patrio, se añadían los de otros países europeos. Aquí se señalan, entre otros más conocidos, por corrientes, los que empleaban libras, placas o plaças y dineros. Había libras en Cataluña, Aragón, Mallorca, Navarra y Valencia, de distinto aunque aproximado valor. La de Cataluña se dividía en 20 sueldos y 240 dineros, o sea 2'67 pesetas. En Castilla el sueldo, 23 céntimos. La placa fué una antigua moneda de Flandes, que llegó a circular mucho en España; su importe era un cuarto del real de plata. El dinero, en Castilla valía 2 cornados (el cornado, un cuarto y un maravedí), y en Aragón, 2 maravedís.

Júzguese, por la diversidad de monedas, la pericia que necesitaban aquellos Maestros de la Cámara Real y sus auxiliares administrativos para efectuar los cobros y pagos con exactitud, como la que ahora emplean las casas de cambio en sus operaciones de divisas.

De los meses de enero a abril de 1561 se conserva una cuenta escrita en francés, con letra muy confusa, donde se destallan los gastos de la capilla, y al final este recibo: «Yo Maestre Pedro de Manchicourt, maestro de Capilla del Rey nro. Sr., conozco auer resciuido del Señor Fc° de España, Maestro de la Cámara de Su Mgd., las ciento y treynta y tres libras y diez y ocho plaças en esta quenta contenidas, y por verdad lo firmo de mi nombre en td° (=Toledo), á 12 de mayo de 1561 años. P. de Manchicourt».

En setiembre de 1562 recibe mil reales para gastos de la capilla. Este recibo dice al final: «El señor Vilanova ha de pagar estos dineros de lo primero que cobrare». Y en el año 1562, la siguiente orden: «A Maestre Pedro de Manchicourt mtro. de capilla, mill reales que el duque le mandó dar a buena quenta de la refacción que pretende que le ha de dar para el entreteni° de los muchachos de capilla».

«Señor Roças. V. mrd. mande pagar al Maestro de Capilla Treszientos Reales, que se le mandan dar por la refación de lo que él ha gastado con los mochachos de la capilla de su Mgd., de más de sus gajes hasta fin del año passado de 1562 años, que es allende, y además de lo q°. para el mismo effecto tiene recibido a buena q^ta^, y se entiende que para lo de adelante no se le ha de pagar más de lo que le será contado en bureo. Fha. en Madrid, á quatro de Mayo de 1563 as.»

Va después el recibo de P. de Manchicourt, de haberse hecho cargo del dinero.

Sobre el pago de la renta de un cuarto que ocupaban los niños de la capilla flamenca:

«Señor Contrálor: V. md. dé orden como se pague quarenta ducados q^e. se deuen a los hijos del Licd^o Salgado, defunto, por razón de vn quarto de casa q^e. se les alquila cada año para los niños de la capilla flamenca, el qual está tassado en los dichos quarenta ducados por cada vn año, y los q^e. ahora han de auer son desde prim^o de mayo del año passado, de sesenta y cinco, hasta en fin de abril deste año pr^te. de sesenta y seys. Halos de auer, por los dhos. menores, Diego Salgado, vezino de Madrid, como parecerá por sus recados. En Madrid, XVIII de junio 1566. Don Luys Manrrique.»

«Señor Roças: B. m. mande pagar al licenciado Joan Salgado quarenta ducados que se le deuen por el alquiler de vn quarto de casa, que se toma en la posada de los mochachos de la capilla flamenca de su Mgd., de más de lo que se les da de aposento, por vn año, que se cumplió en fin del mes de Abril próximo passado. Fha. en Madrid, a XXVI de settiembre de 1568 años.»

Figura el recibo de Joan Salgado.

«Señor Roças: B. m. mande pagar al Señor Don Luys Manrrique, limosnero mayor de su Mgd., ochenta mill siettecientos y treinta y nueue maravedis, que son por otros tantos que pagó por la extofa y hechura de los vestidos que Su Mgd. mandó dar a los mochachos de su capilla flamenca, de que a mi me queda la quenta. Fha. en Madrid, a veinte y qtro. de deciembre de 1569 años.»

Los cobró Francisco de Mena, que sería el comerciante proveedor de los vestidos.

«Señor Roças: B. m. mande pagar al Sr. Dotor Heredia nueuecientos y ochenta y vn reales y medio q^e. se le dan por otros tantos que montan los capones, perdizes, gallinas y colación q^e. se auían de dar a los capellanes, cantores y officiales de las capillas española y flamenca de Su Mgd. esta Nauidad passada. Fha. en Madrid, a veinte y nueue de Deciembre de 1569 as.»

Está el recibí de Heredia.

«Señor Alonso de Salinas: En cobrando lo de la cédula de los adereços de la zemilería, mandará V. m. pagar al Señor Don Luys Manrrique, limosnero mayor de Su Mgd., nueuecientos y ochenta y quatro reales y vn quartillo, que son por otros tantos que costaron treze ropas de tafetán doble de t^o, que Su Mgd. mandó dar a los treze mochachos de la capilla flamenca. Fha. en Madrid, a tres de Sett^e. de 1570 as.»

La larga relación de gastos, verdadero diario que el capellán Juan Moflin escribe, detallando el viaje de los cantorcicos desde Córdoba hasta Madrid, es de lo más ameno y sustancioso; un itinerario ilustrado con tal profusión de curiosidades e incidencias, que además de captar la simpatía del lector, permite darse buena cuenta de cómo se vivía en España en el tercio segundo del año 1570 :[17]

«Partidas que ha pagado Juan Moflin, capillán de Su Mg^t., para el gasto de catorce cantorcillos de la Capilla de su Mag^t. en Mayo, Junio, Julio, Agosto de 1570 años, y por auer sidas las partidas del terzio primero del dho. año pagadas antes del fin de Auril, lo siguiente gastado para el seruicio de los catorce mochachos en el dho. mes de Auril no a sido contado.

	Reales	Mrs.
Primeramente, Domingo 23 Auril, que se partieron los dcho. mochachos de Córdoba para Seuilla, pago a seis ganapanes para lleuar las camas y el hato de los mochachos desde la puerta Galleta, donde posauan hasta la otra parte de la puente de Córdoua, donde estauan los quatro carros para lleuar los que no auían podido passar la dha. puente	22	
Lunes, á 24 de Auril, cámaras y dormitorios los mochachos en Eccija, allí pago para el aposento y servicios de casa.	3	
Martes, á 25 de Auril, comieron en Marchena y pago para el seruicio de casa	1	6
Miércoles, á 26 de Auril, comieron en Ganduli, y allí se pagó para el servicio de casa	1	17
El mismo día venieron a dormir en Seuilla, y pago a seis ganapanes que lleuaron el hato de los mochachos desde la puerta de Carmona hasta la Madalena, adonde estaban aposentados	14	
En Seuilla, Jueues á 27 de Auril pago para ocho banquillos y quatro uncadas para poner las cuatro camas de los mochachos	10	
El mismo Jueues pago para ollas, platillos y jarros y otros utensilios para el seruicio de casa	6	
Item para catorce sombreros con sus cayreles a los catorce mochachos. Los seis mayores, a razón de tres reales y medio, y los ocho minores, a tres reales cada vno son	45	
Viernes, 28 de Auril pago para encabuzar y poner soletas dobles en seys pares de brossiquinos de los mochachos, a razón de tres reales y medio cada vn par	21	
Somma este mes	123	13

17. Archivo de Palacio, Felipe II, cuentas del mtro. de la Cámara, leg. 6724.

Mayo de 1570 años.

	Reales	Mrs.
Para papel, tinta y plumas	7	
Item para ocho libros de «ejercitatión lingue latine authore foanni Ludovica Vinc», a razón de dos reales por cada vno.	16	
Item para otros seis libros de «Constructioni lingue latine», a razón de real y medio por cada vno	9	
Item a los catorce mochachos se hizieron a cada vno vn par de camisas, a razón de tres varas para cada camisa de los seis majores y de los otros ocho minores, a dos varas y media cada vna, son 76 varas á sesenta y cuatro mrs. cada vna, hazen 4,864 mrs., son	143	2
Item para los collares y purietes de las dchas. veintiocho camisas de hollanda, a raçón de una quarta a cada vna, son siete varras, a cuatro reales la varra, son	28	
Item para la hechura y cordones de las dchas. veintiocho camisas, a razón de dos reales para cada vna, son	56	
Item, a onze de Mayo, para adobar diez pares de calças, a un remendón	5	
Item para catorce pares de çapatos senzillos, a razón de dos y medio reales par, son	35	
Item para asfeytar los mochachos, vigilia de pascua de Espíritu Santo	4	
Martes, á 26 de Mayo, después de cenar partiéronse los mochachos de Seuilla, para voluer en Córdoua, y pago a seys ganapanes que lleuaron el hato de nuestra posada hasta la puerta de Carmona, a donde estauan los carros. . . .	12	
Jueves, 28 de Mayo, venieron a cenar en Eccija y pago a quatro ganapanes para lleuar el hato hasta la posada. .	10	
Domingo, 21 de Mayo, partimos de Eccija, y pago para lleuar y cargar el hato desde la casa hasta adonde estauan los carros	8	
En Córdoua. Lunes, á 22 Mayo, venieron en Córdoua y pago para descargar los carros y lleuar el hato hasta nuestra posada.	10	
Martes, á 23 de Mayo, en Córdoua compro dos varas de fustán negro, para adobar los catorce jubones de los mochachos, a dos reales y quartillo la vara, son	4	17
Item para seis docenas de botones para los dchos. jubones, a veinticuatro mrs. la dozena, son	4	8
Item al remendón que estuuo dos días en casa remandando los dhos. jubones, para su trabajo	6	
Item para catorce dozenas de agujetas, a veintidos mrs. la dozena, son	9	2
Item a vn doctor de Córdoua que auía venido visitar a Juan de Anuers (= Amberes), el que tenía cámeras y vómitos, para las visitas que el doctor hizo	6	

	Reales	Mrs.
Item para diuersas cosas tomadas en vna botica en Córdoua, por orden del dho. médico, no siendo allí la de su Mgd.	6	18
Item para vna cascha de mermelada para el dho. Juan de Anueres, la qual cascha pesaua 2 lb., a razón de 2 rs. cada lb.	4	
Item para dos pollos y otras menudencias por orden del dho. médico, para el dho. Juan de Anueres.	3	24
Jueues, á 25 de Mayo, después de comer, partieron los mochachos de Córdoua para Vbeda, y pago a quatro gana panes para lleuar el hato desde la posada hasta a donde estauan los carros	10	
Domingo, á 28 de Mayo, cenaron y dormieron los mochachos en Baeza; pago para la posada y seruicio de casa . . .	4	
En Vbeda. Lunes, á 29 de Mayo, arriuaron los mochachos en Vbeda, y pago para descargar los carros y lleuar el hato de donde estauan los carros hasta la posada.	7	
El mismo lunes, pago para ollas, jarros y otras alhajas de casa, para el seruicio de los mochachos.	4	12
Item a la lauandera, para lauar cincuenta y seis camisas, a razón de 5 mrs. cada vna	8	8
Item para lauar dieciséis sáuanas de las cuatro camas de los mochachos, a razón de 6 mrs. cada vna, son.	2	28
Item para lauar ocho almohadas grandes, ocho paños de manos y ocho manteles de los mochachos, a razón de 4 mrs. la pieza	2	28
Item para cuatro manteles de la cosina	16	
Item para quince paños de cosina, a razón de 2 mrs. cada vno.		30
Item los gajes del dispensero.	15	
Item los gajes del cosinero	12	
Somma el gasto de este mes . .	454	13

Junio de 1570.

Domingo, á 4 de Junio, después de cenar, partiéronse los mochachos de Vbeda para Madrid, y pago para cargar los carros y lleuar el hato desde la casa hasta adonde estauan los dhos. carros	6	
Lunes, á 5 de Junio, comieron, cenaron y dormieron los mochachos en Linares; pago para la posada y seruicio de casa.	3	
Martes, á 6 de Junio, comieron los mochachos en la Venta de los Arquillos, y pago para el seruicio de casa		24
El mismo martes, cenaron y dormieron los mochachos en la Venta de San Andrés; pago para la posada y seruicio de casa.	1	17
Miércoles, á 7 de Julio *(sic)* (tiene que ser junio), comieron los mochachos en la Venta de los Santos, y se pagó para el seruicio de casa		24

	Reales	Mrs.
El mismo miércoles, fueron a cenar y dormir en Villa Manrrique, y pago para la posada y seruicio de casa	1	17
Jueues, á 8 de Junio, dormieron los mochachos en las Couillas (= Covillas), y se pagó para la posada y seruicio de casa.		24
Viernes, á 9 de Junio, comieron en Villaharta; pago para el seruicio de casa		20
El mismo miércoles, cenaron en Membrilla y pago para el seruicio de casa	1	
Sábado, á 10 de Junio, comieron en Venta Lapache, y pago para el servicio de casa		20
El mismo día, cenaron y dormieron en Madrilejos, y pago para el seruicio de casa y la posada	3	17
Domingo, á 11 de Junio, comieron los mochachos a Temblecque; pago para la posada y seruicio de casa	1	17
El mismo día, cenaron y dormieron los mochachos en Yepes, y pago para la posada y seruicio de casa	4	
Lunes, á 12 de Junio, comieron a la puente de Alfondiga *(sic)*, y pago para seruicio de casa		24
El mismo lunes, cenaron y dormieron a Torrijón de Velasco; pago para la posada y seruicio de casa.	2	
En Madrid. Martes, á 13 de Junio, venieron los mochachos a comer a Madrid, y pago para descargar los carros a cuatro ganapanes	4	
El mismo martes, pago para encordelar y adressar las cuatro camas de cordeles de los mochachos	8	14
Item para ollas en la cosina y tarros vidriados para el seruicio de los mochachos	3	24
Item para dozena y media de platillos y escudillas vidriadas para los mochachos, a razón de 8 mrs. cada par, son. . .	4	8
Item para dozena y media de cuchares de estaño, á razón de ocho reales la dozena	12	
Item por dos copas para mochachos		17
Item por dos escouillas, a razón de dos reales y medio cada vna.	5	
Miércoles, á 14 de Junio, pago tres cargas de paja para hinchir los quatro jergones de las cuatro camas de los mochachos, a razón de dos reales y medio cada carga . . .	7	17
Item para lauar los cuatro colchones de los mochachos, a razón de 12 mrs. por cada vno, pago	1	14
Item para batir la lana y hazer los dhos. cuatro colchones, a razón de real y medio cada vno	6	
Item para adressar seis pares de medias calzas, a razón de 24 mrs. cada vn par, son	4	8
Item para vna serradura en la cosina	4	
Item para adressar la serradura del estudio de los mochachos y por hazer la llaue en ella.	2	

	Reales	Mrs.
Item para limpiar la casa a vn hombre que estuuo con vna bestia dos días occupado en ello	8	
Item para cuatro manos de papel, media svmbre (= azumbre) de tinta y cien plumas	7	18
Viernes, á 16 de Junio, se sacó de la tienda de Briones setenta varas de fustán negro, para catorze pares de calzas y catorze jubones para los dhos. mochachos, que venían todos rotos del camino, a razón de 5 varras cada vno, a dos reales y medio cada varra	175	
Item más, cinco varras y medio de veynte quatreno negro de Toledo, para 14 pares de medias calças a los mochachos, a tres ochauas a cada vno, y vna quarta más entre todos, á 19 reales la varra	66	17
Item más, diez y ocho y dos tercias de anxeo para aforro de los quatorze jubones y quatorze pares de calças a sesenta mrs. la varra	32	32
Item más, quarenta y dos varras de Nantes curado, para aforro de los dhos. jubones y calças, a razón de dos reales y medio la varra, son.	105	
Item dos onzas y media de seda negra de medio pespunte para pespuntar las mangas y ojales dellos, a tres reales y medio la onza, son 297 mrs.	8	25
Item para veinte y vna dozena de botones para los catorce jubones, a razón de dozena y media cada jubón, á 14 mrs. la dozena.	8	22
Item pagado para la hechura de los dhos. catorce pares de calças y jubones a Nicolás Loschart, a razón de 6 reales para cada jubón y calças, son	84	
Item para catorze dozenas de agujetas, a 22 mrs. la dozena, son	8	8
Sábado, 17 de Junio; pago para 13 bonetes, a razón de 6 reales cada vn bonete	78	
Item para catorce pares de zapatos senzillos, a real y medio cada par, son	35	
Viernes, á 23 de Junio. Vigilia de San Juan; pago al barbero para affeytar los mochachos	4	
Lunes, á 26 de Junio; pago para reparar la cueua (=cueva), 4 cargas de gysso (= guijo), a real cada carga	4	
Item para vna puerta en la dha. cueua	8	
Item para el maestro y peón	5	
Item para lauar 56 camisas á 5 marauedis cada vna, son . .	8	8
Item para lauar 16 sáuanas de las quatro camas de los mochachos, a 6 cada vna	2	28
Item para lauar 8 almohadas grandes, 8 paños de manos y ocho mantellos de mesa, para los mochachos, á 4 mrs. cada pieça	2	28
Item para 4 mantellos en la cosina		16
Item para lauar 15 paños de cosina, á 2 mrs.		30

	Reales	Mrs.
Item para el alquiler de la cama de los dos majores, desde el 15 de Junio hasta fin del mes, a razón de 10 rs. por mes.	5	
Item para el alquiler de la cama del dispensero y cosinero, desde el mismo tiempo y a la misma razón	5	
Item para los gajes del dispensero	15	
Item para los gajes del cusinero	12	
Somma el gasto de este mes. .	783	28

Julio de 1570.

Item para papel, tinta y plumas	7	
Item, á 7 deste mes, pago de 14 libros de papel blanco para los catorce mochachos, los 6 litros de los seis majores, á 40 mrs. cada vno, y los 8 de los ocho minores, a 20 mrs. cada vno	11	26
Item, á 10 deste mes; para 14 pares de zapatos sencillos, á 2 reales y medio cada par, son	35	
Item para lauar 112 camisas en este mes a los 14 niños, a los quales se han dado cada semana dos camisas blancas, por los calores, á 5 mrs. cada vna, son	16	16
Item para lauar 16 sáuanas de las 4 camas de los mochachos, á 6 mrs. cada vna	2	28
Item para lauar 8 almohadas grandes, 8 paños de manos y 8 mantellos de mesa de los mochachos, á 4 mrs. cada pieça, son	2	28
Item para 4 mantelos en la cosina		30
Item para lauar 15 paños de cosina, á 2 mrs. cada vno . . .		30
Item para el alquiler de la cama de los dos majores, a razón de 10 reales por mes	10	
Item para los gajes del dispensero	15	
Item para los gajes del cosinero	12	
Sóma el gasto deste mes . . .	124	8

Agosto de 1570.

Para papel, tinta y plumas	7	18
Itcm, á 14 desde mes, para asfeytar los mochachos, vigilia de nra. Señora	4	
Item, el mismo día para 14 pares de çapatos senzillos, a razón de dos reales y medio cada par, son	35	
Item para 13 pretinas de seda de Colonia, a varra y media cada pretina, son 19 varras y media a real la varra	19	17
Item para 8 dozenas de botones para adressar los jubones de los mochachos, á 14 mrs. cada dozena, son	3	10
Item al remendón para pegar los dhos. botones	2	

	Reales	Mrs.
Item para lauar 112 camisas a los mochachos, á 5 mrs. cada vna, son	16	16
Item para lauar 16 sáuanas de las cuatro camas de los mochachos, á 6 mrs. cada vna, son	2	28
Item para lauar 8 almohadas grandes, 8 paños de manos y 8 mantelos de mesa para los mochachos, á 4 mrs. la pieça.	2	28
Item para 4 mantelos en la cosina		16
Item para 15 paños de cosina, á 2 mrs. cada vno		30
Item para el alquiler de la cama de los dos majores, a razón de 10 Rs. por mes	10	
Item para el alquiler de la cama del dispensero y cosinero, a la misma razón	10	
Item el postrero de Agosto para limpiar el pozo	5	
Item los gajes del dispensero	15	
Item los gajes del cosinero	12	
Somma el gasto desde mes . .	146	27
Sóman todas las partidas deste tercio segundo de 1570 años a las del fin de Auril passado	1,652	21

Yo he visto estas partidas de Joan Moflin y están bien. Don Luys Manrrique.»

Aprobada la cuenta, se ordena el pago y lo recibe Joan Moflin, según expresan los escritos siguientes:

«Señor Alonso de Salinas: Mande b. m. pagar a Juan Mofflin, Capellán de Su Mgd., los mill seiscientos cinquenta y dos Reales y veynte y vn mrs. contenidos en esta quenta y los mandeis assentar en las ptidas. extraordas. del trº postrero deste año de quisº y setenta. 1.652 Rs. 21 mars.»

Hay una firma que dice: «Gle. Bandequni».

«Yo Juan Moflin, capellán de su Mgd., conozco auer receuido del Señor Alonso de Salinas los mill seiscientos y cinquenta y dos rreales y veynte y vn mrs. arriua contenidos, y por la verdad lo firmé de mi nombre, en Madrid, a dos de Octubre de mill quinientos y setenta años. Joannes Moflinius.»

Magnífica en todos sus aspectos la minuciosa cuenta del capellán Moflin, da una visión total del desenvolvimiento del Colegio de Niños Cantorcicos de Felipe II. Con ella es factible hacer un estudio casi completo de su funcionamiento, dentro del colegio y en sus jiras para asistir a fiestas religiosas fuera de Madrid. Todo está recogido cuidadosamente en las normas administrativas, de las que se puede extraer con toda facilidad rica sustancia histórica y también sugerencias hasta graciosas

como la disparidad entre el número de camas y los muchachos que en ellas habían de dormir.

El castellano que escribe Moflin es como el de tantos otros flamencos y alemanes que vivían en la corte española, irregular, caprichoso y simpático en sus barbarismos, unidos al estilo de la época. Con un último documento desaparece el capellán Moflinius del panorama de estas investigaciones :

«Señor Roças : B. m. mande pagar al capellán Mofflin dozientas treze liuras (= libras) y diez y siette placas por otro tanto que por billete de Don Luys Manrrique, limosnero mayor de Su Magd., paresce auerse gastado en la despensa ordinaria de los mochachos de la capilla, desde primero de nouiembre del año passado de 1569 hasta postrero de Auril deste prte. año, más de los gajes que se contaron en bureo a los dhos. mochachos en el dho. tiempo. Fha. en Madrid a dos de Agosto de 1570 años.»

Cierra el capítulo de los niños cantorcicos la orden que el limosnero mayor don Luis Manrique da al contrálor, en estos términos :[18]

«El Rey nro. señor mandó, el mes de Sbre. próximo pasado, que se le diere a Maestre Guis, tiniente de la Capilla de Su Mgd., una capa de tafetán conforme a las que se dieron a los mochachos de la capilla el mes de Agosto próximo pasado, saluo el aforro de bocacín ; entró en ella de tafetán doble de Toledo, treze uaras a siete reales y mo y vn ducado de seda y hechura y botones, que con por todos, ciento y ocho reales y medio, lo qual yo he mandado prouer (= proveer). En Madrid x de 8bre. 1570.»

* * *

Poco o nada relacionados con la musicología, pero de gran importancia en otro orden de cosas, atesoran los tantas veces citados legajos de cuentas del maestro de la Cámara del *Rey Prudente* diversas anotaciones y escritos que merecen la divulgación, porque o señalan senderos de investigación, encierran algún misterio, poseen cierta gracia costumbrista o de ambiente de la época, y de todos modos contribuyen al mejor conocimiento de las personas y de los sucesos que reflejan en sus renglones.

En Guadalupe, a 30 de enero de 1570, se dio una Real Cédula para pagar, sin que se diga por qué concepto, a Carlos Fúcar, 383,543 maravedíes. Éste es un miembro de aquella familia de banqueros alemanes, Fúgger, que con Carlos V tuvieron el privilegio de acuñar moneda en

18. Archivo de Palacio : Cuentas del Maestro de la Cámara de Felipe II, leg. 6724, años 1559-1598.

España, por el año de 1535. La madrileña calle del Fúcar aún recuerda, en su nombre castellanizado, la fama de la opulencia de estos precursores de los Rothschild.

Otro pago hecho por Francisco Guillamas Velázquez, maestro de la Cámara, dice textualmente:

«Por otro de ocho de Enero del dho. año de quis° y nouenta y tres, doze mill y quis° mrs, por tantos que prestó por orden de S. M. para cierta cosa de su seruicio de que no se le hiciese cargo ni pidiese quenta, los quales recibió en 29 de Enero del dho. año de 593.»

Al margen izquierdo:

«Para cierta cosa del seruicio de Su Mgd. Ojo a lo que dice dentro esta partida.»

Los ministriles cobraban preferentemente, como lo evidencian estas órdenes:

«Por otra de su Mgd., que está en S. Lorenzo, á 26 de mayo de este año, me libró sesenta y nueve mil mrs. en el thesorero general y en el dinero de Rentas ord^{s}. y no los hauiendo los tome prestados del din° de ext^{ro}., p^{a}. pagar a los ministriles de Su Mgd. su ayuda de costa del terz° primero de 1589.»

«El Rey. Domingo de Orbea, mi the° gral, mando q^{e}. de qualesquier mrs. de bro. cargo deis y entregueis al m° de mi cám°, Fco. de España, Nobenta y dos mill mrs. para que pague con ellos a los diez Ministriles mios lo q^{e}. han de hauer de sus gajes de los ter^{os}. primero y segd° de este año, de que ha de haer cargo al dho. Esp^{a}, p^{a} qe. dé qt^{a}. en nro. bureo y dádselos y entregádselos y tomad su carta de pago o de quien su poder houiere (= hubiere), con la qual y esta nra. cédula, etc. Madrid 20 de Octubre de 1562.»

Del famoso artista que vivió y murió en la casa que para él había diseñado el inmortal arquitecto Juan de Herrera, edificada en la calle aún hoy llamada de Jacometrezo, de Madrid, existen varios asientos de cantidades recibidas en efectivo, correspondientes a la asignación que disfrutaba en las nóminas del personal de la corte del monarca español. Pero según dichas anotaciones el artista, cuyo nombre todavía no descubierto, y que es Jácome de Trezzo, el escultor que hizo el altar mayor y la custodia del Monasterio de El Escorial se hallaba en España antes de la fecha año de 1570, en que generalmente se cree vino a establecerse en Madrid, como se demuestra así:

«30 Julio 1562. Del terzio postrero de 1561, a Jacomo de Trezo, escultor LXX U mrs.»

Se los paga Domingo de Oruea (=Orvea), Tesorero general.

«En primero de Noviembre de 1563, a Jacobo de Trezo, doscientos ducados.»
«Jacobo de Treço, escultor, recibió en 31 de enero de 1588 ciento cinco mil maravedíes por pago de su pensión de todo el año pasado.»

Una detallada cuenta que contiene la fórmula para hacer buena tinta, destinada a escribir y policromar libros de misas para la capilla de Felipe II. Los restauradores de libros podrán servirse de ella, en la seguridad de que conseguirán, empleándola, dar a sus trabajos toda la apariencia de la antigua escritura de música de facistol:

«Jhs. Todo esto seguente s^{r}. guastado in vno libro que e echo et otras cosas por scemtio *(sic)* de la Capilla de Sua M^{ta}.

	Reales
Imprimis, por quatro manos de paper de forma major	16
Item por vna zumbre de tinta	8
Item por vna libra de glassa picada.	4
Item por media libra de Coma rábica[19]	2
Item por quatro onzas de azur por pintar las literas del libro . . .	24
Item por quatro onzas de vermellión maserado	4
	58

E echo tinta por azer libros de missas compuestos por el magister de Capilla; estos libros an de seruir por la Capilla de su M^{ta}.

	Reales
Imprimis, por doce azumbre de vino el mejor sea podido hauer, han costado	10
Item dos libras de gallas	6
Item dos libras de Coma rábica	11
Item tres libras de vidriol romano	4 1/2
Item 2 libras de alumbre	2
Item vn real de cola de peschado	1
Item vn real de casca de granada.	1
Item vna libra de Coma de draganto por pegar las cartas de los libros de las missas q. se an de azer	10
	45 1/2

Vista por mí Don P^{o} Pacheco, limosnero mayor de su M., esta quenta de Pompeio, puntador de la Capilla, de lo q. ha gastado hasta en fin de Augosto de este presente año, monta ciento y tres Rs. y m^{o}. Fecha en Madrid, nuebe de Octubre de mill y quis^{o} y sesenta y dos as.

58
45 1/2
103 1/2

Pedro Pacheco.»

19. Goma arábiga.

Después de la firma del limosnero va el recibo siguiente:

«Yo Pompeo de Russi, apuntador de la Capilla de su Mgd., conozco hauer resciuido de D. Fco. de España, su mº de la Cámª., los ciento y tres reales y mº en la quenta de esta otra parte contenidos, y por ser verdad lo firmo aquí en Madrid, á XII de Octubre de 1562 años. Yo Pompeo di Russi.»

Acredita una vez más el proverbial valor guerrero de la raza alemana el memorial transcrito a renglón seguido, que da la impresión de que su autor se preparaba un a modo de veraneo bélico:

«S. C. R. Magd. Martín Hermuller, de la guarda Alemana de V. Magd. dize que ha dos años que sirue a V. Magd. en esta guarda y antes siruió en esta corte y en otras jornadas, y en la de Orán, y porque dessea emplear su mocedad y seruir a V. Magd., quería hallarse este verano en la Goleta o en Malta, contra los infieles. Supplica muy humildemente que V. Magd. le mande dar licencia y ayudarle para ello. En lo qual recibirá todo mrd.»

Diego de Rozas, maestro de la Cámara, recibió orden de pagarle treinta ducados por una vez, en Madrid, a veinte de febrero de 1566.

Después de pequeños gastos y propinas, todos detalladamente registrados, como el envío de tres docenas de empanadas de truchas, cuatro docenas de mantequillas frescas para la Casa Real; una empanada y una cabeza de jabalí, que llevó un hombre a Aranjuez, para una princesa de ignorado nombre, y hasta la gratificación que percibe un individuo por presentar melones al rey, es de grata lectura un memorial de asunto pintoresco, imaginándose la escena, los personajes y los animales que entraron en acción:

«Ilmo Sr. Catalina Blasco, muger de Francisco Sáez de Marina, vezª. de Azabarri, digo que estando yo con una borrica mía en la plaza donde están los leones de su Alteza, el leonero abrió la puerta y sacó una leona fuera, y la dha. leona llegó y mató la dha. borrica.»

Dice luego que como ellos son muy pobres, se les pague la borrica, porque no tienen otro medio de vida «sino ganar de comer con ella».

La súplica fue atendida, y en nueve de marzo del año 1568 le pagaron a Catalina Blasco siete ducados, que equivalieron a setenta y siete reales.

Con especial pompa era celebrada la fiesta de la Candelaria en la corte de Felipe II. Los siguientes recibos denotan que el arte y la religión, como siempre, iban unidos en la vida palaciega española:

«Señor Roças: B. m. mande pagar a Xpiaho. de Amberes, pintor de Su Mgd., treinta y quatro florines de a veinte placas, que se le deuen por el pintar de nueue cirios que pintó para el día de la Candelaria deste prt^e. año de 1568 as.»

Al dorso de la orden está el recibo de Christiano de Amberes.

«Señor Alonso de Salinas: B. m. mande pagar a Xpiano de Amberes, pintor, ocho mill y quatrocientos marauedís, que se le deuen por el pintar diez cirios grandes y vn cirio pequeño, que pintó para el día de nra. Sra. de la Candelaria deste prt^e. año. Fha. en Madrid, a catorze de hebrero de 1571 años.»

En 12 de febrero de 1572, el mismo artista pinta ocho cirios grandes y uno chico para la citada fiesta. Y en 4 de febrero de 1575 vuelve a decorar nueve cirios, dice el recibo, para «Su Mgd. y otras personas Reales». La existencia del cirio pequeño indica, sin duda alguna, que a la ceremonia religiosa asistía algún niño, en los años en que la anotación de contabilidad señala el cirio chico, porque en el primer recibo no se destaca ni tampoco en el último.

Este pintor Cristián de Amberes sería el padre de aquel muchacho cantor del que, por la relación del capellán Moflin, se sabe enfermó, durante, la jira, en Córdoba, Juan de Amberes, que tenía cámaras y vómitos, y que entre visitas del médico, medicinas, mermelada y dos pollos, se puso bueno por el módico coste de unas veinte pesetas.

En la corte de Felipe II había mucha música de todas clases, y ya dijo Sancho que «la música es indicio de regocijo y de fiestas». Por una cédula real del 28 de julio de 1589 se pagan: «catorce mil cuatrocientos maravedís a Luis Hernández, maestro de tañer y danzar de los pajes de su Magd., que los hubo de haber por sus gajes de los cuatro meses del tercio primero de dicho año de 1589».[20] Pero estas fiestas acaso tendrían un matiz especial. La hierática figura del monarca disminuiría mucho el bullicio si el rey estaba presente. «Felipe II[21] es, seguramente, una figura trágica sin par. Cuatro veces viudo (a sus cincuenta años) y con cabellos blancos se encuentra dentro de un círculo de ataúdes.» Cuenta después que al rey Filipo de Macedonia nadie había conseguido hacerle reir; «lo mismo puede decirse de nuestro gran Felipe, a quien nadie le vio reir». El autor toma los anteriores juicios de un antiguo libro;[22]

20. Archivo de Palacio: Cuentas del Maestro de la Cámara, Francisco Guillamas, leg. 6723.

21. Luis Pfandl, *Juana la Loca* (Madrid 1932), 151 y 153.

22. Baltasar Porreño, *Dichos y hechos del señor rey Felipe II el Prudente* (Sevilla 1639; 3.ª edic., 1748).

pero antes, en la página 150, puso de su cosecha: «En sus juveniles años (Felipe II) era un apasionado jinete, un perfecto bailarín y la caza le gustaba sobre todas las cosas. Se podía creer que había heredado todos los caracteres de su alegre y juguetón abuelo, el habsburgo y borgoñón Felipe el Hermoso». En la dilatada existencia del gran monarca español los problemas políticos y las desventuras familiares habían destruido por completo aquella alegría que caracterizó sus años de adolescente, cuando además se supone que tañía la vihuela, con la afición a la música que heredara de su padre, el emperador Carlos V.

Jornada de Aragón y Cataluña hasta Monzón

Tras de haber consultado diversas Historias de España, incluida la de A. Ballesteros Beretta, casi se puede afirmar que esta jornada real ha pasado inadvertida o no es conocida de los historiadores. Y reviste notoria importancia, que algún día ha de repercutir en acontecimientos hasta hoy poco esclarecidos. Felipe II, hombre dinámicamente moderado, no emprendía con todo su séquito una larga excursión a menos que la motivaran causas o sucesos que exigiesen perentoriamente su presencia personal.

Este documento, un cuadernillo de tamaño folio, escritas las hojas por las dos caras, es una larga relación del personal de la Casa Real, que lleva por título: *Socorro a los que sirvieron en la jornada de Aragón y Cataluña hasta llegar a la villa de Monzón.*[23] A continuación de los correspondientes epígrafes son reseñados todos los componentes que integraban cada sección, de las numerosas de que constaba aquella pequeña población de servidores reales llamada la corte. Trátase de un valioso escrito, en el cual están los palaciegos con sus cargos, sueldos, altas y bajas, si son casados o solteros, con hijos o no, si gozan de salud o les aquejan enfermedades; los que se quedaron en distintos lugares, regresaron o partieron o desparecieron; los que son pobres o «pasan extrema necesidad». En los diez folios de que se compone la relación palpita, puede decirse, la vida de religiosos y seglares, militares y criados, músicos y cantores, en esa abigarrada mezcolanza de españoles y extranjeros que eran hispánicos políticamente. Todo ha sido anotado escuetamente, pero de modo que en un momento es posible darse cuenta de la

23. Archivo de Palacio, leg. 6724.

situación general y particular de todos ellos, tanto de los que vivían como de los fallecidos en cada sitio por donde pasó la comitiva real, que a veces da la impresión de una retirada militar después de una acción guerrera. La escritura de esta relación es al principio malísima, precisamente la que concierne a la musicología; después la letra permite una lectura fácil, cuando ya carece de interés al objeto de este trabajo, para el que ha sido extractado lo que sigue:

«*Capellanes de Castilla.*

El licenciado Melchor García, receptor de la capilla. Enfermo.

Capellanes flamencos.

Joan Mofflin. Diósele en Çaragoza 500 rs. y en Igualada 300 rs. Para las costas no se le da aquí nada. (Al margen: "Mandarle dar 100 ducados.")

Henrrique Hornehens 100

Capellanes de Aragón. Nada. (Así lo dice.)

Capellanes portogueses.

Manuel Sousa 30

Antº Viegas. (Al margen: "Mandarle dar 30".)

Correa . . . . . (Sin cantidad)

Perea. (Al margen: "Mandarle dar 30".)

Cantores.

El Maestre de Capilla (no dice el nombre) a éste ha dado su Mgd. 300 florines de gajes sobre el haber que se dio a Mofflin. Señalársele 50

(Al margen: "Mandarle dar 50 ducados más".)

Xpual Serrano, tiene 500 ducados de gajes por el cargo de capellán de altar 50

Spinosa, capellán de altar 100

Morguet, capellán de altar. . . . . (Sin cantidad)

El doctor Domeni, capellán de altar . . . . . (Sin cantidad)

Antonio Vázquez, sacerdote qᵉ. haze de apuntador 40

Pedro Wanters, sacerdote 50

Baltasar de Salinas, sacerdote. 50

Antº Rufo, clérigo 50

Joan de Villacampa, clérigo 30

Monsarrat Rapun, sacerdote 30

Pedro Aragues, sacerdote 30

Gaspar de Arratia, cantor, tiene muger y hijo 80

Joan de Malinas, viudo, con vn hijo 50

Phᵉ. Rogier, teniᵉ. de Mtro. de Capilla 40

Antº Croco, viudo, con vn hijo 40

Baldino Bledeam, casado, sin hijos. 30

Pedro Cornet, casado, con quatro hijos 60

Blas Aguado; tiene madre y hermanas a quien ayuda 50

Diego de Castillo, organista 50
Esteuan Rithanen, enfermo . . . . . (Sin cantidad)
Cornelio Opdam, seglar 40
Joan Garret, seglar 40
Simón, seglar. 40
Pedro Porter, casado, sin hijos 50
Joan de la Casa, casado, sin hijos 50
Bernardo Rico, tiple 30
Phº., hijo de Adrian, cantor antiguo, casado, sin hijos. 50
Antº Martínez, tiple 40
Alonso Tomás 20
Guillermo Mudo, moço de capilla 20
Cornelio, moço de capilla 20
Henarejos, furrier de capilla 50
Isacq Bortone, apuntador, casado, con hijos. 50
Gaspar Breuos, entonador del órgano 20
Geri, sacerdote, muerto en Esparraguera . . . . . (Sin cantidad)
Talua, sacerdote, murió en Barcelona . . . . . (Sin cantidad)
Legrer, sacerdote, murió en el Alemania . . . . . (Sin cantidad)
Gilo Folter, muerto . . . . . (Sin cantidad)
Pedro Tulman, muerto en el Alemania, deja mujer y qtro. hijos. . 40
Jaques Gerard, murió en Çaragoça, dexó muger 30
Mathias, moço de capilla, murió en Monçón y para su entierro . . 50»

En el apartado que dice: «Oficios en Monçón, a 5 Sett. 85», figuran las siguientes dependencias: Panadería, Cava, Cocina, Salsería, Guardamanger, Cerería, Botica, Tapicería, con su personal. Después: «Caballeriza: Joan de España, Rey de armas, partió de Barcelona a lleuar tusones; es casado, con cinco hijos». Éste y los nombrados a continuación no tienen asignada cantidad alguna de sueldo ni de gajes.

«Joan de Cota, trompeta; volvió a Madrid, de Zaragoza.
Andrés de Verona, trompeta; volvió a Madrid, de Zaragoza.
Rodrigo Hernández, trompeta; volvió a Madrid, de Zaragoza.
Antº Hernández, trompeta; está sirviendo; es casado y tiene tres hijos.
Joan de Villasana, trompeta; se fué de Monçón; es casado; tiene un hijo.
Luys Muñoz, trompeta.
Joan de Salinas, trompeta, casado; cuatro hijos.
Joan de Palacios, trompeta; se fué de Barcelona.
Tomás del Rabanal, trompeta; está en Madrid y volvió de Zaragoza.
Antº Hernández, el moço, trompeta.
Joan Bapta Lombardo, trompeta.
Orlando Cuerbo, trompeta; casado; un hijo.
Joan Marcos Castellano, trompeta, m. de m. *(sic)* fuese de Monzón.
Joan Bapta. Rico, trompeta, se fué de Barcelona a Italia.
Joan Andrés Forcaro, trompeta, se fué a Italia.

Joan Andrés Buohomo, trompeta, casado; un hijo.
Antº Buohomo, trompeta.
Joan Cuisque, trompeta.
Joan Moreno, atualero, m. c. *(siç)* se bolvió de Zaragoza.
Hernando Crafor, atualero, m. m. *(sic)*, fuese de Monçón.
Los trompetas y atanaleros castellanos voluieron todos de Çaragoça.
En el tercio segundo deste año se quentan diez y seis menestriles (quatro se han ydo con licencia, de Çaragoça, de Barcelona y de aquí; los otros están siruiendo y los demás casados y enfermos).
Luys Hernández, dançador.
Julio César, bolteador, se fué de Barcelona a Italia.»

Estos dos figuran después de los aguadores, cocheros, entre los armeros, maestros de esgrima y otro personal de oficios muy diversos.

«Joan Cocón, caçador, se fué de Barcelona a Italia.»

Van seguidamente: «Azemilería, Furriería», y este artista:

«Alonso Sánchez, pintor, llegó a Çaragoça y no ha parescido más.»

«Guardas: De Çaragoça salieron con Su Mgd. setenta y nueue archeros con su apor. y trompeta. Destos LXX IX murieron dos en Barcelona, y vno se fué de ay con licencia de Tisnacq; otro se ausentó de ay. En Çaragoça quedaron nueue enfermos, y destos nueue murieron dos, y los siete sanaron y fueron en seguimiento de Su Mgd. Otro está todauia enfermo en Çaragoça. A tres quitó Tisnacq las plaças, en Çaragoça y andan aquí pidiendo justicia.»

«En la guarda española auia a la partida de Çaragoça un alférez, el sargento, cinco apores., cuatro cauos (= cabos) desquadra, dos pífanos y dos atambores y nouenta soldados. Destos nouenta soldados se han muerto quatro en el trº segundo deste año, y recibido otros quatro en su lugar.»

Otro soldado, de aquellos a quien el caballerizo Tisnacq había quitado la plaza, también fue admitido.

«En la guarda alemana ay nueue officiales que son: alférez, sargento, escriuano, capellán, furr. (= furrier), dos pífanos y dos atambores.»

«Caballerizos: Tisnacq, Don Alonso de Guzman, Don Hugo de Moncada, Guillermo Bruno y Don Manuel Paleólogo.»

Sorprende considerar que de semejante despliegue de fuerza palatina, del espectáculo que debió de constituir la marcha de esa multitud cortesana a través de una parte de España tan grande y que tanta influencia ejercía en los destinos nacionales, no haya más noticias históricas que éstas, descubiertas gracias a una investigación de índole

musicológica. Es igualmente poco comprensible lo que se ha escrito en las siguientes breves líneas :[24]

«Es también el de Don Felipe II un reinado grande en acontecimientos, pocos de los cuales se desarrollan en Cataluña.»

Pero entre los que allí suceden hay uno que puede dar la pista de la jornada de Felipe II, por Aragón y Cataluña hasta la villa de Monzón. El mismo historiador la señala :

«Las galeotas (de los piratas turcos) llevaron su osadía hasta Badalona, saqueándola furiosamente; ante esta amenaza, púsose la marina catalana a la defensiva, y aparejando los berceloneses cincuenta naves, que debían unirse a las que votaron las Cortes de Monzón, poco antes de ser jurado Don Felipe en Barcelona, logró el almirante Juan de Cardona socorrer a la ciudad de Malta, que estaba sitiada por el corsario Dragut, capitán de una flota de trescientas galeazas.»

En Monzón se habían reunido muchas veces las Cortes aragonesas, catalano-aragonesas y aragonesas-valencianas, desde el año 1217, con Jaime I hasta Felipe IV, en 1626. El saqueo de Badalona fue uno de tantos golpes de mano de los piratas berberiscos que condujeron a su destrucción en la batalla de Lepanto, un año más tarde de realizarse la marcha de Felipe II por tierras de Aragón y Cataluña y su alto en la histórica villa de Monzón, donde ya en los gloriosos tiempos de Carlos V se había recibido el cartel de desafío que le enviara su caballeresco rival Francisco I de Francia. El alto del rey Prudente en Monzón bien pudo ser hecho después de haber quedado planeada la coalición, contra el turco, en Barcelona, o la reunión, en la localidad aragonesa, de Felipe II, a modo de Cortes, con los magnates y jefes militares que iban a ser los fautores de aquella epopéyica victoria naval, cuyos preparativos acaso se fraguaron o impulsaron en dicha histórica jornada.

El vasto y sorprendente panorama musical descubierto, perteneciente a más de la mitad del largo y grandioso reinado de Felipe II, permitirá al lector, ayudándose con un poco de fantasía, darle vida y color, para admirar mejor los muchos atractivos y enseñanzas que surgen de los documentos recopilados, en su relación con distintos aspectos de la complicada España de aquella época, tan discutida como colmada de toda clase de valores del espíritu, gestas marciales y gloria imperecedera.

NICOLÁS A. SOLAR-QUINTES

24. A. BORI, *Historia de Cataluña* (Barcelona), 150.

EINE HYMNUSMELODIE ALS VORLAGE EINER PROVENZALISCHEN ALBA

Das geistlich-monodische Repertoire des Mittelalters und die Melodien der jeweils gleichzeitigen weltlichen Texte in ihren wechselseitigen Beziehungen zu sehen, ist ein allmählich immer dringenderes Anliegen der Forschung*. Das Meiste ist bis jetzt erst auf dem Gebiete der Textform, des Metrums (Vers- und Strophenbau) geleistet worden (von Gennrich und vor allem von Spanke, der in der Aufdeckung solcher Beziehungen sein erstes Forschungsanliegen gesehen hat). Das Wenige, was gelegentlich auf musikalischer Seite darüber gesagt worden ist, konnte wenig überzeugen: die von Sesini aufgestellten Affinitäten zwischen Troubadour- und choralen Melodien sind schon Handschin nicht eindrucksvoll genug erschienen [«Acta Musicologica», XX (1948), 68]; das Gleiche muss von Liuzzi gesagt werden [*L'espressione musicale nel dramma liturgico*, «Studi Medievali», N. S., II (1929)], ebenso von Gérold (in den diesbezüglichen Ausführungen seiner beiden Bücher über die mittelalterliche Musik) und von Spanke, der — selbst kein Musiker — in seiner *Neubearbeitung von Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, I (Leiden 1955), 107, die etwas verwunderliche Behauptung aufgestellt hat, die Melodie «Ave maris stella» sei die Quelle zum Trouvère-Lied Raynaud 1328-590 [diese nordfranzösische Weise ist am leichtesten einzusehen in GÉROLD, *Histoire de la musique des origines à la fin du XIV^e siècle* (Paris 1936), 277]. Gerade dieses letztere Beispiel gibt Anlass zu den folgenden Ausführungen.

Man wird schwerlich bestreiten können, dass es vernünftiger ist, die

* Der Aufsatz von JACQUES CHAILLEY, *Les premiers Troubadours et les Versus de l'Ecole d'Aquitaine*, «Romania», LXXVI (1955), 212-239, ist mir erst nach der Drucklegung bekannt geworden.

zu ihrer Zeit moderne Troubadour-Melodik weniger mit den altüberlieferten Melodien des römischen Chorals, als vielmehr mit den eigentlich mittelalterlichen, in unserem Falle mit den ebenfalls zu jener Zeit und auch in jenen Gegenden neu entstandenen kirchlichen Melodien zu konfrontieren. Hier bietet sich u.a. die neue Schicht der Hymnenmelodien des jungen Zisterzienser-Ordens an, die im mittleren Frankreich um etwa 1150 geschaffen sein mögen. Aus stilistischen Gründen hat der Schreiber dieser Zeilen auch die in der Folge bekannteste der Melodien zu «Ave maris stella» [*Monumenta Monodica Medii Aevi,* I (Kassel 1956), Melodie 67] zu jener Gruppe rechnen zu müssen geglaubt (ebenda S. 514/15). Dass diese Melodie auch mit provenzalischem Text überliefert ist, übrigens, so weit bis jetzt bekannt, als einzige Hymnusmelodie, rückt sie besonders in die Nähe der Troubadour-Lyrik. Auch sonst bestanden ja Beziehungen zwischen den Troubadours und dem machtvoll aufblühenden Orden, insofern als einige der Sänger, und nicht die schlechtesten, ihre letzten Lebensjahre als Zisterzienser-Mönche verbrachten. Aber nicht nur das alles, eine nähere Untersuchung zeigt derart direkte Beziehungen des «Ave maris stella» zu einer Troubadourmelodie, dass von mehr oder weniger zufälligen Anklängen, wie sie in einer rein melodischen Kunst immer vorkommen, nicht mehr gesprochen werden kann. Es handelt sich um die viel nachgedruckte[1] Alba des Giraut de Borneil, dessen Schaffen von vor 1173 bis 1220 (?) angenommen wird.[2]

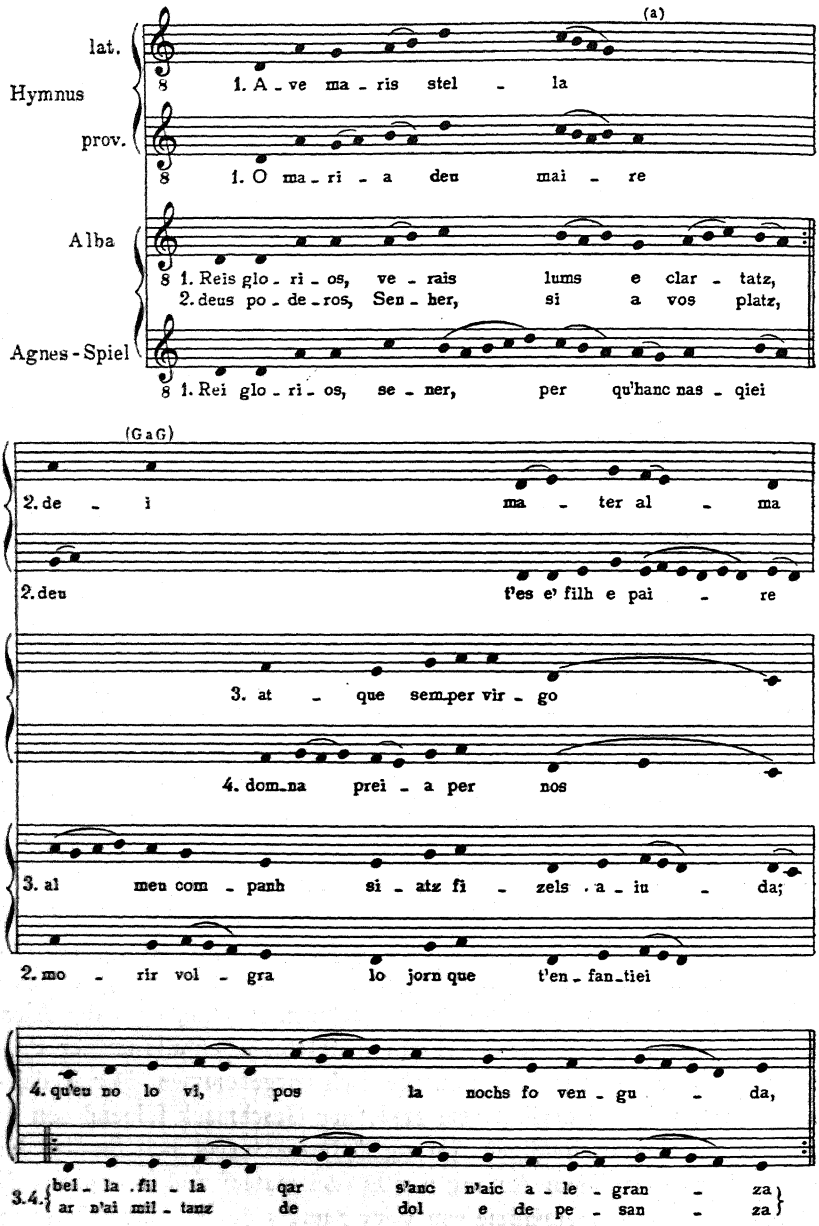
Die folgende Untereinanderstellung will diese Abhängigkeit vor Augen führen. Die beiden ersten Zeilen bieten die Hymnusmelodie, zunächst (1. Zeile) die lateinisch-textige Fassung nach der üblichen Zisterzienserüberlieferung (Text nach *Analecta Hymnica,* LI, 123, die Buchstaben in Klammer sind häufigere Varianten innerhalb der gesamteuropäischen Tradition) und darunter (2. Zeile) die provenzalische Übersetzung aus Paris, Bibl. Nat. lat. 1139, 49 v. [Facsimile in AUBRY,

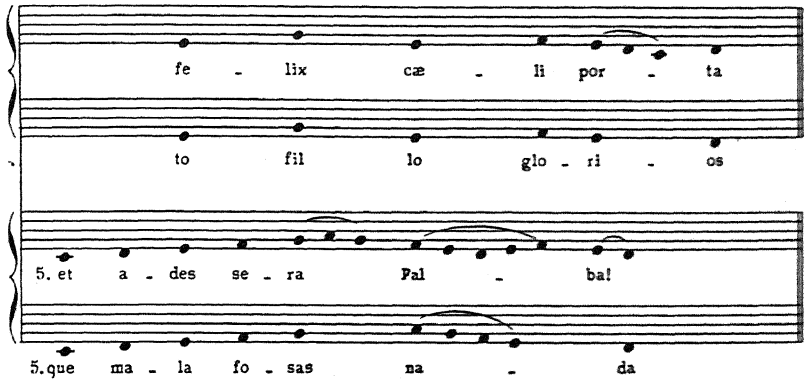
1. Die wichtigsten Neuveröffentlichungen in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* = *MGG,* V, 1108, wo noch die Belege bei PILLET-CARSTENS, *Bibliographie des Troubadours,* 211, zu ergänzen wären, sowie G. REESE, *Music in the Middle Ages* (5/1940), 215, und GENNRICH, im Musikalischen Anhang der Neuauflage von E. Lommatzsch, *Leben und Lieder der provenzalischen Troubadours* (Berlin 1957), 160.

2. Die Identität der beiden Melodien hat bereits Gastoué bemerkt, der das Modell bis ins 16. Jahrhundert verfolgt hat (*Le Cantique populaire en France* (Lyon 1924), 35 ff). Doch wie sich bei diesem Schriftsteller gerne Goldkörner neben Spreu befinden, lässt sich auch hier weder die Zugehörigkeit aller von ihm herangezogenen Melodien zu diesem «Timbre», noch die aufgestellte historische Reihenfolge aufrecht erhalten.

Les plus anciens monuments de la musique française (Paris 1905), pl. II ; die Bemerkungen S. 6 sind wertlos. In Übertragung u. a. bei GASTOUÉ *a. a. O.*, 34, und *Monumenta Monodica,* I, 519]. In der dritten Zeile ist dann die Alba Girauts de Borneil nach der einzigen Quelle Paris BN fr. 22543, 51 (R) mitgeteilt [Textfassung nach Kolsen, *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh,* I (Halle 1910), 342], darunter (4. Zeile) das einzige Kontrafaktum aus dem Agnes-Spiel des 14. Jahrhunderts [nur rhythmisierte Übertragungen in *Le Jeu de Sainte Agnès, drame provençal du XIV^e^ Siècle,* édité par ALFRED JEANROY avec la Transcription des Mélodies par Th. GÉROLD (Paris 1931), 61, ferner von Gennrich in der oben genannten Neuauflage von Lommatzsch, 160, wodurch die Übertragung in *MGG,* V, 1108 überholt ist].

Von den beiden erhaltenen Fassungen der Alba-Weise (3. und 4. Zeile) wie von den beiden der Hymnusmelodie hat jede ihr eigenes Profil. Das darf eigens betont werden, weil der Gennrich-Schüler Bittinger im Bestreben, eine «authentische Melodiekonzeption» zu konstruieren, allzustark tendiert, den Anteil der Schreibfehler bei der Variantenbildung höher einzuschätzen als das Musikalisch-Schöpferiche [*Studien zur musikalischen Textkritik des mittelalterlichen Liedes* (Würzburg 1953)]. Vergleicht man die beiden Paare, erkennt man, dass im ähnlichen Verlauf der Melodie die charakteristischen Wendungen übereinstimmen. Das sind : die Quintsprünge D-a oder a-D, die für die Zisterziensermelodik des 12. Jahrhunderts so charakterisierend sind (*Monumenta Monodica,* I, 514, und *MGG,* VI, Artikel *Hymnus*) sowie die Klauseln. Ein Hauptunterschied resultiert aus dem Umstand, dass der Hymnustext nur 4 mal 6 Silben zählt, während die Alba komplizierter gebaut ist : an den Körper der Strophe mit 4 mal je 10 (11) Silben schliesst sich der siebensilbige Refrain (et ades sera l'alba). Sei es, dass der Hymnus nach der Alba gearbeitet ist, oder sei es, was man nach Lage der Dinge kaum anders annehmen möchte, dass die Alba die schon vorhandene Hymnusmelodie benützte, jedenfalls ist der Prozess der Kontrafazierung nicht mechanisch vorgenommen. Der Redaktor der Albaweise wiederholt dem modernen Geschmack folgend den 1. Vers. Durch den zweimaligen Anfang D D a a verbot sich für ihn die Weiterführung mit dem Anfang a a D (dei mater) und es ergab sich zwanglos die Zusammennahme von Vers 2 und 3 des Hymnus für seine auf die Stollen folgende Melodiezeile. Nun aber stand ihm für seine restlichen zwei Zeilen nur mehr die Schlusswendung zur Verfügung.


(a)
lat.
Hymnus
prov.
Alba
Agnes-Spiel
1. A - ve ma - ris stel - la
1. O ma - ri - a deu mai - re
1. Reis glo - ri - os, ve - rais lums e clar - tatz,
2. deus po - de - ros, Sen - her, si a vos platz,
1. Rei glo - ri - os, se - ner, per qu'hanc nas - qiei
(G a G)
2. de - i ma - ter al - ma
2. deu f'es e' filh e pai - re
3. at - que sem_per vir - go
4. dom_na prei - a per nos
3. al meu com - panh si - atz fi - zels . a - iu - da;
2. mo - rir vol - gra lo jorn que t'en - fan_tiei
4. qu'eu no lo vi, pos la nochs fo ven - gu - da,
3.4. bel - la . fil - la qar s'anc n'aic a - le - gran - za
ar n'ai mil - tanz de dol e de pe - san - za



Er benötigte also für die Zeile «Qu'eu no lo vi, pos la nochs fo venguda» vor dem Refrain noch eine Wendung mit der E-Klausel. Das musikalische Material hiezu entnahm er für deren erste Hälfte dem bisherigen Verlauf mit der Polarität D-a, während er für die zweite Hälfte die E-Melodik weiter entwickelte, die ihm das «felix caeli por(ta)» bot. Vielleicht lässt sich auch zugunsten des Primates des Hymnus anführen, dass die in der Troubadourlyrik eben nicht häufige Erwähnung der «Santa María» (in der 5. Strophe), als eine ausstrahlende Assoziation aufgefasst werden kann [zu solchen seltenen Marien-Erwähnungen siehe E. WECHSSLER, *Das Kulturproblem des Minnesangs* (Halle 1909), 439-40].

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass uns hier das früheste greifbare Beispiel einer Melodieverwendung für den weltlichen und kirchlichen Bereich vorliegt, bei der es sich über eine einfache Textunterlegung hinaus um eine Neugestaltung der Melodie handelt, eine Neugestaltung, die ein entwickeltes schöpferisches Können verlangte und auch bewies.

Von den sonstigen mit Ave maris stella beginnenden monodischen Gesängen des Mittelalters zitieren folgende beide Sequenzen nur den Anfang der Hymnusmelodie: «Ave maris stella | dei mater alma | porta spei» (*An. Hymn.*, VIII, 92, Melodie u. a. in Assisi Bibl. Com. 695, 108v-9v, Paris BN lat. 905, 325-7, lat. 17329, 172v-5) und «Ave maris stella | mellis celi cella» (*An. Hymn.*, IX, 88, singulär in Paris BN lat. 1107, 372-2v, melodisch gleich mit dem ebenso singulären «Ave lux insignis» derselben Handschrift, 385-5v, Text in *An. Hymn.*, IX, 358). Leider habe ich die Melodie zu «Ave maris stella | verbo dei cella» (*An. Hymn.*, X, 138) singulär aus Rouen 277 nicht zur Hand; alle 18 Strophen sind, was im späteren Sequenzenschaffen keine Ausnahme ist, gleich gebaut

und zwar wie der Hymnus, ja alle ersten der 9 Doppelstrophen beginnen sogar so.

Von Cantiones oder ähnlichen meist spätmittelalterlichen Liedern beginnt das zweistimmige «Ave maris stella | dei mater alma | novum gaudium», in Berlin germ. 8° 190 (40v) ebenfalls nur ähnlich, während die folgenden überhaupt keine Beziehung zur Hymnusmelodie aufweisen: *A. H.*, I, 4 (Hohenfurt 42, 148 u. a.), *A. H.*, XX, 185 (Rom Vat. Urb. 602, 9v), *A. H.*, XX, 186 (Turin UB F I 4, 136v). *A. H.*, XX, 187 und 188 sind mir nicht bekannt.

Die schon von Gastoué (35/6) herangezogene Sequenzengruppe (durch Gaude plebs Autrica und Veneremur duodecim noch zu ergänzen) beginnt für die erste Doppelstrophe mit der Hymnusmelodie, wobei die beiden mittleren Melodiezeilen wegen der Dreiversigkeit der Sequenzenstrophe zu einer zusammengezogen sind; sie fährt dann mit anfänglich stärkerer, später immer schwächerer Bindung an dieses melodische Material fort. Der musikalische Redaktor hat offensichtlich die Hymnusmelodie, nicht die Alba zum Ausgangspunkt genommen, während die leisen Anklänge in der ebenfalls von Gastoué erwähnten zweiten provenzalischen Alba (von Cadenet, nicht von Folquet de Marseilla, PILLET-CARSTENS, *Bibliographie*, 106, 14) auf dia Alba Girauts zurückgehen (die Melodie bei BECK, *La Musique des Troubadours* (Paris 1929), 99, mit dem Text der letzten Strophe und bei GENNRICH, *Aus der Formenwelt des Mittelalters* (Darmstadt 1953), Nr. 44).

Von sonstigen Hymnusmelodien gehört nur *Mon. Mon.*, I, Melodie 69 (s. Seite 520/21) in den hier behandelten Bereich.

BRUNO STÄBLEIN

EL «CUATRO» ESCÉNICO ESPAÑOL

Sus antecedentes, evoluciones y desintegración

Para muchos la palabra española «cuatro» es tan sólo un adjetivo numeral. Por otra parte, conocen pocos ese vocablo como sustantivo aplicado a una determinada forma musical relacionada con la polifonía. No lo recogió Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua Castellana* (Madrid, 1611); mas, en cambio, lo acogen algunos Diccionarios modernos y lo definen así: «Composición que se canta a cuatro voces». Tuvo su aplicación tanto en la música religiosa como en la profana.

La denominación «cuatro», en desuso actualmente, es muy antigua, y dada su importancia pudo escribir Felipe Pedrell, en su obra *Teatro Lírico anterior al Siglo XIX*, que esa manifestación de nuestra cultura musical se halla en la primitiva Égloga, en el Villancico profano, en la Fiesta de Zarzuela, en el Cuatro teatral de empezar, en la Princesa de empezar, en el Entremés, en el Tono y en la Tonadilla. Unos veinte años más tarde trató la materia el mismo autor en el tomo tercero de su *Cancionero Musical Popular Español*, escribiendo, bajo el epígrafe «Cuatros teatrales», aquellas líneas que dicen: «El uso del cuatro de empezar es muy antiguo en el teatro español: es lo que resta de aquella antigua costumbre de entonces, vihuela en mano, el introito de salutación dirigida al público. Entonábanlo todas las mujeres de la compañía de representantes, "desde la graciosa abajo, vestidas de corte", a lo que llamaron después tono en vez de cuatro. Ordinariamente el arpista de la compañía tañía el arpa cantando la parte de acompañamiento del cuatro. Formaría un cuadro encantador el a cuatro de voces blancas, entonando a guisa de prólogo una poesía ajena y libre en una comedia o drama caballeresco de Calderón».

Ahora bien, este «cuatro de empezar» no era el único en el teatro

español. Y aunque con las inevitables volubilidades e imprecisiones lexicográficas antes de cristalizar definitivamente el sustantivo «cuatro», hallamos lo que se podría llamar el «cuatro de concluir» al final de las representaciones desde el nacimiento del teatro profano, si bien su creador, Juan del Encina, lo denominó «villancico de cabo», es decir, de conclusión.

* * *

El origen de los «cuatros teatrales» es muy antiguo. Aparecerían ya en la Baja Edad Media como elementos musicales de los «autos» de temas religiosos que guardaban cierta analogía con los «mystères» franceses, distinguiéndose los «autos de nacimiento», para celebrar la Navidad, y los «autos sacramentales», para celebrar la Eucaristía. La palabra «Villancico», empleada por Encina, y otros tras él, hacía referencia a una forma poéticomusical con caracteres definidos, en tanto que la palabra «cuatro» afectaba al número de voces requeridas en el conjunto polifónico. Algunos de los «Villancicos» o «cuatros» con letra y música de Juan del Encina (1468-1529) pasaron al «Cancionero de Palacio» transcrito por Francisco Asenjo Barbieri, publicado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1890, y del cual ha efectuado recientemente una nueva transcripción más depurada Higinio Anglés. Tal es el caso de aquellos que principian con los versos «Gasajémonos de hucía», «Hoy comamos y bebamos» y «Ninguno cierre sus puertas».

A falta de textos musicales, existen noticias concretas de «cuatros escénicos» durante el siglo XVI, suministrándolos las correspondientes obras literarias, como veremos a continuación. Las Églogas y Farsas del salmantino Lucas Fernández (¿1474?-1542), paisano y rival de Encina, solían acabar con villancicos, los cuales requerirían cuatro voces de canto. Data de 1510 el *Auto de fe*, escrito en portugués por Gil Vicente (¿1470?-¿1539?), donde se lee: «Cantaron a cuatro voces huma ensalada que venia de França... e acaba a obra». En *Nao d'amores*, del mismo autor, a una canción de ciego y otra de negro respondían los pasajeros cantando a cuatro voces de órgano (es decir, polifónicamente) y en seguida se iban con la nave y finalizaba la tragedia. Tenemos aquí, pues, otro «cuatro de cabo» ligado al asunto de la obra. Fernán López de Yanguas hizo imprimir, en 1520, una «farsa sacramental», donde unos pastores acuerdan cantar, repartiéndose así las

voces: uno haría los «tenores»; otro, el «baxo»; otros dos, la «encuentra más alta» (contralto), y un ángel se ofreció a cantar como «triple». Alonso de la Vega (fallecido antes de 1566), fue compañero del comediante Lope de Rueda; escribió algunas comedias, y de las tres que han llegado hasta nuestro día, dos de ellas requieren el concurso de cuatro voces. Tiene un «villancico» a cuatro voces la comedia *Florisea,* de Francisco de Avendaño, que data de 1533. Entre las comedias de Juan de Timoneda, cuya impresión se efectuó en 1564, las hay con «cuatros», mas no como villancicos epilogales, sino como piezas introductivas. Y Agustín de Rojas, en su *Viaje entretenido* (impreso en 1603), refirió que por entonces ya se cantaban «cuatros de empezar».

Los cuatros profanos — escénicos o no — eran correntísimos en el siglo XVI. Hállanse en la obra «Villancicos de diversos autores, a dos, a tres, a quatro y a cinco boces... para que puedan aprovechar los que a cantar comienzan», obra estampada en Venecia en 1556, encontrada en Upsala por Rafael Mitjana y transcrita por Jesús Bal, quien publicó este trabajo suyo en Méjico, al correr el año 1944. Abundan ahí las obras anónimas, y supuso Mitjana que sus autores eran músicos residentes en Italia, y algunos adscritos a la Capilla Pontificia. En cambio, bien podrían reflejar peculiaridades escénicas algunos de los «cuatros» contenidos en «Recopilación de Sonetos y Villancicos a quatro y a cinco» por Juan Vázquez (Sevilla, 1560), cuya transcripción y estudio preliminar de Higinio Anglés publicó el Instituto Español de Musicología en 1946. Tal es el caso de «No me fyrais, madre», cuya letra parece una versión del coro que daba fin a la «Trágicomedia pastoril» da Serra de Estrella, cantada «em chacote» y en «canto de órgano», es decir, polifónicamente; y lo es, asimismo, el de «Ojos garzos a la niña», variante de unos versos a los que pusiera música Juan del Encina anteriormente.

En este mismo siglo XVI se escribió el códice conocido bajo la denominación *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli,* cuya transcripción y estudio preliminar se deben a Miguel Querol Gavaldá, habiendo aparecido bajo los auspicios del mismo Instituto, en dos volúmenes (Barcelona, 1949-1950). Algunas piezas eran conocidas, en cuanto a la letra, por el «Cancionero de Palacio»; mas ahora llevan música diferente. En el centenar de canciones profanas se concedió preferencia a la forma propia del madrigal. Sus autores, por lo general, estaban vinculados al servicio del culto religioso y eran ajenos al teatro. Aquí hay piezas a tres, cuatro y cinco voces, siendo posible que algunos

«cuatros» tuvieran parentesco más o menos marcado con los dedicados a la escena, si bien todo esto no pasa de mera hipótesis.

* * *

Con los albores del siglo XVII alumbra la ópera en suelo italiano. Tardó unos decenios en llegar a España, donde la cultivaran esporádicamente dos libretistas insignes; por una sola vez Lope de Vega, en 1629, y por dos veces, Calderón de la Barca, en 1660. Eso sí, tanto el uno como el otro escriben numerosas comedias, y el segundo, además, diferentes zarzuelas, pues creó este género teatral eminentemente español cuando el Fénix de los Ingenios llevaba trece años en una tumba que no tardaría en desaparecer, perdiéndose sus restos para siempre. Tanto en comedias como en zarzuelas se prodigarán los «cuatros», a lo que habrían de contribuir otros valiosos colegas de esos dramaturgos. Recordemos *La gloria de Niquea,* del Conde de Villamediana, estrenada, en 1622, en Aranjuez, interviniendo la música de la Real Capilla, donde cantaba un cuarteto de ninfas, acompañando su voz tiorbas y vihuelas detrás de bastidores. A la zarzuela *El laurel de Apolo,* de 1658, precede una Loa en la que salían las cuatro partes del mundo, representadas por dos damas y dos galanes, cantando cada uno su parte, y finalmente «júntanse todas las voces y cuadrillas» y cantan unidos «todos los coros». Exornóse la misma zarzuela con coros de ninfas y de pastores. Otra zarzuela, titulada *Lides de amor y desdén,* cuyo libreto escribió Juan Bautista Diamante, incluye coros «a cuatro» y «a ocho». Hay «cuatros», uno introductivo y otro final, en el primer acto de la ópera calderoniana *Celos aun del aire matan,* transcrita por Subirá y publicada por la Biblioteca de Cataluña, y esos coros son sumamente expresivos en su brevedad, mostrando nuevamente la inspiración del maestro Juan Hidalgo, que compuso la correspondiente música y fué constante colaborador de Calderón de la Barca.

En aquel siglo las representaciones teatrales se iniciaban con el citado «cuatro de empezar». Tenían tres actos si se trataba de comedias, y solamente dos, si se trataba de zarzuelas; introducían con frecuencia trozos puramente instrumentales, y también solían asociar danzas diversas. Con esas obras mayores coexistían los «entremeses», situados entre las jornadas de la pieza; en ocasiones los antecedía una «Loa.» Los mismos actores representaban «autos sacramentales» en la época del Corpus. Los «Cuatros de empezar» desempeñaban un papel análogo

al de las oberturas orquestales. Por no tener la menor relación literaria ni musical con la pieza representada, cualquiera de ellos podía preceder a cualesquiera obras. Arpas y vihuelas eran sus instrumentos acompañantes. Obtuvo tal predicamento el arpa, entonces, que su uso parecía imprescindible en las grandes iglesias, y entre los principales proveedores de «cuatros de empezar» y de «tonos humanos» que daban realce a comedias y zarzuelas, brilló aquel insigne arpista de la Real Capilla que se llamó Juan Hidalgo, y al cual hemos presentado como operista en el párrafo anterior.

Para rendir el musicólogo Bal un homenaje al Fénix de los Ingenios con ocasión del centenario de su óbito, publicó, en 1935, la obra *Treinta Canciones de Lope de Vega puestas en música por Guerrero, Orlando de Lasso, Palomares, Romero, Company, etc., transcritas por Jesús Bal, con unas páginas inéditas de Ramón Menéndez Pidal y Juan Ramón Jiménez.* Figuran ahí canciones a dos, tres y más voces, y la transcripción se hizo utilizando valores muy reducidos, con lo que la notación blanca de pretéritos siglos se convertía en notación negra. pues incluso hay canción vaciada en compás de 2/8. Ese homenaje representativo de la música religiosa y la profana sólo contiene tres «cuatros», a saber: «De los álamos vengo», por Juan Blas de Castro; «Entre dos mansos arroyos» y «Gigante cristalino». Las dos primeras se hallan en el *Cancionero de Sablonara,* y la otra en el *Libro de tonos humanos.* ¿Se utilizarían algunas de esas tres canciones como «cuatros de empezar»? ¿Serían madrigales reservados a la música de cámara? Todo ello parece admisible.

El *Cancionero de Sablonara,* que acabamos de citar, constituye una fuente documental de primera mano para conocer la música profana de los primeros lustros del siglo XVII, y quizá se remontarían a los últimos lustros del siglo anterior varios de los números recopilados ahí, los cuales constituían una colección de «tonos humanos» a dos, tres y cuatro voces, seleccionados entre los mejores que se cantaban en la corte madrileña, sobresaliendo entre todos los del Maestro Capitán. Claudio de la Sablonara fué puntador o copista de la Real Capilla desde 1599 hasta 1633, y reunió esa colección para el Duque de Baviera Wolfango Guillermo (1578-1653), dedicándole el manuscrito, el cual se conserva en la Biblioteca del Estado en Munich. El musicólogo Barbieri obtuvo una copia que se halla en la Biblioteca Nacional de Madrid, y Jesús Aroca la transcribió y publicó bajo el título *Cancionero musical y poético del siglo XVII...* (Madrid, 1918).

Entre las sesenta y cinco piezas, algunas procedentes del teatro español, figuran ahí numerosos «cuatros». Compuso el Maestro Capitán Mateo Romero los que empiezan con los versos «A la dulce risa del alba», «Aquella hermosa aldeana», «Entre dos mansos arroyos», «Digamos un poco bien», «Caíase de un espino», «Mirando las claras aguas», «Ricos de galas y flores» y «Fatigada navecilla». El primero se calificaba como «folías», y los otros, como «romances»; los más tenían «estrivo» (=estribillo) y alguno intercalaba una copla a solo. Compuso Juan Blas de Castro los que empiezan con los versos «Sale la blanca aurora», «Álamos del soto», «Estábase el aldeana» (de la comedia *La luna de la Sierra,* por Luis Vélez de Guevara, según Mitjana); «Entre dos álamos verdes» (de *Las fortunas de Diana,* de Lope de Vega, según el musicólogo argentino Carlos Vega), y otros diez tonos más, calificados como romances casi todos, uno como canción y otro como soneto; también unos tenían estribillo, pero otros intercalaban coplas a solo, a dúo e incluso a cuatro voces. Allí está representada Gabriel Díaz Bessón con un romance y una endecha; Manuel Machado, con tres tonos; Juan de Torres, con uno; Miguel de Arizo, con uno, y Pujol, con otro más, todos ellos a cuatro voces. Álvaro de los Ríos y Palomares figuran en el *Cancionero de Sablonara* con producciones a tres y a dos voces, mas no a cuatro. Son anónimas las bellas seguidillas en eco «De tu vista celoso».

Otra preciosa fuente documental — ésta inédita aún, cuya transcripción, edición y estudio preliminar tiene muy avanzados Miguel Querol Gavaldá — es el manuscrito *Libro de Tonos humanos,* que recopiló Diego Pizarro Capón, fechándolo el 3 de setiembre de 1655. Agrupáronse ahí 226 tonos a cuatro voces; aunque anónimos los más, se ven los nombres de Mateo Romero como autor de «¿A dónde vas, zagala?» y «Pescador que vas al mar»; de Carlos Patiño, autor de «Labradoras de Loeches»; de Machado, del Padre Correa y de algún otro. ¡Cuántos de esos tonos se introdujeron en los coliseos como «cuatros de empezar»! ¡Cuántos fueron arrancados de producciones teatrales favorecidas por la fortuna! La enumeración de ese vasto caudal se puede ver en el primer tomo del *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid,* por H. Anglés y J. Subirá, como se puede ver, asimismo, en la sección «Polifonía profana», del mismo tomo, la minuciosa relación de un gran surtido de tonos, villancicos y otras piezas a cuatro voces, unos para cantarse a *cappella* y otros que requerían el refuerzo instrumental de chirimías, de bajos o de arpa. Juan Hidalgo,

en particular, está representado allí con numerosas piezas teatrales a cuatro voces, entre varias más. Vense también tonos de Carlos Patiño, Juan del Vado, etc., y algunos cuyos autores nos son desconocidos.

Sin pertenecer a la literatura teatral, aquella misma Biblioteca conserva uno de los «cuatro» más antiguos: el de los «versos fechos en loor del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo e incluídos en la *Chrónica del Condestable de Castilla D. Lucas. Año 1458*», como reza el correspondiente manuscrito. Dicen esos versos: «Lealtat, o lealtat!...», y he reproducido el facsímil de aquel documento musical en mi *Historia de la Música Española e Hispanoamericana* (Barcelona, 1953).

* * *

Una producción de gran mérito y positiva utilidad para conocer en transcripción moderna un buen número de «cuatros» es la que publicó Felipe Pedrell en La Coruña, con el título *Teatro lírico Español anterior al Siglo XIX*, en cuatro cuadernos, con la particularidad de que el último figura como volumen IV y V. Dijo aquel recopilador que mientras unos pertenecían a comedias olvidados en las cuales hubieron de intercalarse, otros eran verdaderos «cuatros de empezar», como se deducía por la letra, añadiendo que sobresalían los de Mateo Romero y Carlos Patiño, y que todos ellos constituían ejemplos curiosos de la música madrigalesca española. Por estar agotadísima esta edición desde hace muchísimos años, y por no hallarse ejemplares de la misma en las principales Bibliotecas públicas de Madrid, creemos útil ofrecer una relación resumida de los «cuatros» teatrales reproducidos en dicha obra.

El volumen III apareció en 1897; lleva el subtítulo: «Varios (Bassa - Correa - Durón - Ferrer - Hidalgo - Marín - Navas - Patiño - Peyró - Romero - Latorre)», y contiene las siguientes piezas:

1. Anónimo: Música de la Comedia de San Alejo. Asciende a cuatro, muy breves todos, el número de «cuatros», y el último tiene por base un «Acompañamiento» o bajo, sin cifrar.

2. Anónimo: Música de la zarzuela *Darlo todo y no dar nada*, de Calderón de la Barca. Igual número de «cuatros». En el tercero el «Acompañamiento» duplica la voz inferior. La sentenciosa letra del último dice:

«En república de amor
es la política tal,
que traidor es el leal
y el leal es traidor.»

3. Anónimo: *El Austria en Jerusalem,* con letra de don Francisco de Bances Candamo. Tiene un «cuatro» con «Acompañamiento».

4. José Peyró: *La comedia de las Navas,* con «Acompañamiento». En esta obra, como en la anterior, la parte de «Acompañamiento» no duplica la voz cantable del bajo, circunstancia que se repite en otros «cuatros» más.

5. José Peyró: *El jardín de Falerina,* comedia de Calderón de la Barca, la cual, contra lo supuesto primeramente, sustituyó la música primitiva por esta otra introducida hacia principios del siglo XVIII, según hemos indicado ya. Son cuatro los «cuatro» aquí, y están compuestos en estilo imitado con «Acompañamiento».

6. Anónimo: Cinco «cuatros», todos con «Acompañamiento», el cual solo duplica la voz cantable del bajo en la segunda pieza.

Las otras producciones del volumen son un «cuatro», de Juan Hidalgo; una anónima, con letra de Jerónimo de la Torre; otra, también anónima, incluso por la letra; una del Doctor Bassa; unas «coplas» de Carlos Patiño, a cuatro voces, sin «Acompañamiento» expreso, que empiezan: «Embarcar quiere Fileno»; el «cuatro», de Mateo Romero, sin «Acompañamiento», que empieza: «¿Adónde vas, zagala?»; una jácara anónima a solo, a tres y a cuatro, cuyo «Acompañamiento» duplica la voz de bajo, y un «Bailete» a cuatro voces, sin «Acompañamiento», del Padre Manuel Correa.

El volumen IV y V (sic) apareció al siguiente año con el subtítulo: «Varios (Asturiano - Berxés - Durón - Hidalgo - Justo - Líteres - Machado - Marín - Martín - Valenciano - Monje - Navarro - Navas - Patiño - Serqueyra - Villaflor)».

Las piezas más importantes de este cuaderno, tanto en cantidad como en calidad, son las compuestas por Juan Hidalgo para la fiesta titulada *Ni amor se libra de amor.* En sus once «cuatros», con «Acompañamiento» instrumental todos ellos, reina gran variedad. Uno de esos números está dividido en dos «cuatros», que dialogaban cantando detrás de bastidores y en algún momento hablaban rítmicamente, para asociarse en el trozo final. Otro «cuatro» llevaba la letra:

«Cuatro eses ha de tener
amor para ser perfecto:
sabio, solo, solícito y secreto.»

Y el postrer «cuatro» de esa obra es el encantador «Quedito, pasito».

Del mismo compositor hay otros dos «cuatros» pertenecientes a la zarzuela *Los celos hacen estrellas,* de Vélez de Guevara. El segundo, encabezado con las palabras «Fin de la Zarzuela», cantó los versos:

«Porque a pesar del recelo,
para aplauso de los siglos
los celos hacen estrellas
y el amor hace prodigios.»

Figuran tres autores más en este cuaderno. Carlos Patiño está representado por cuatro piezas a cuatro voces, ya predominantemente homofónicas, ya de gran donosura contrapuntística, siendo una de ellas la que principia diciendo «Labradoras de Loeches». Manuel Machado aparece aquí con un «cuatro» que empieza en forma imitativa y exhala efluvios de música popular: «Qué entonadilla que estaba». Finalmente, de Francisco Navarro se incluye un extenso «cuatro», que principia diciendo: «Enojado está el abril». Esta pieza intercala un brevísimo solo, al que siguen, en estilo fugado, las ágiles notas correspondientes a la frase: «Correrás, saltarás, bullirás», donde se perciben notorias intenciones imitativas.

Entre las piezas más atractivas del postrer cuaderno de *Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX,* ocupa lugar preferente, para mi gusto, aquella con que finaliza *Ni amor se libra de amor,* pues allí mostró Juan Hidalgo una vez más la exquisitez de su gusto musical siempre en tensión. En ese «Quedito, pasito», cantado detrás de bastidores, a la frase entonada sutil y suavemente por la primera voz, responden las otras tres armónicamente con la misma línea melódica en la voz superior, para conjuntar en seguida las cuatro voces. En la segunda parte de esta breve composición cantan homofónicamente. Después se repite la parte primera, mas no de un modo íntegro, sino con meras insinuaciones, para concluir con una especie de coda en estilo imitativo, donde las voces dialogan sobre la línea melódica del bajo. Este número adosa el «Acompañamiento». Figura entre los que después pasaron a un manuscrito conservado en el Archivo de la Congregación de Actores de Nuestra Señora de la Novena, de Madrid, y mi *Historia de la Música Española e Hispanoamericana* reproduce en facsímil

esa pieza manuscrita, dando además el comienzo de la transcripción publicada por Pedrell.

«Cuatro» de la comedia de Calderón *Ni amor se libra de amor.*

Debemos advertir, con nuestro esclarecido mentor Emilio Cotarelo y Mori, lo erróneo de la atribución a Luis Vélez de Guevara de la zarzuela *Los celos hacen estrellas*. El libretista no fué este comediógrafo, sino su hijo, don Juan Vélez, como lo patentiza el hecho de que aquél había fallecido en 1644, es decir, cuando aún no había surgido la zarzuela por iniciativa de don Pedro Calderón de la Barca.

Como estaba agotada desde hace muchísimos años la obra donde Pedrell había recogido todas estas producciones y otras más, el mismo benemérito musicólogo tuvo el buen acuerdo de trasladar parte de tan variado contenido a los tomos III y IV de su *Cancionero Musical Popular Español*, del cual se ha hecho una segunda edición en 1935, por haberse agotado la primera, publicada en Valls, por el editor Eduardo Castells, entre 1919 y 1922. En esos tomos aparecen también otras composiciones de época anterior y posterior a las ya enumeradas, y algunas muy inte-

resantes para la historia del teatro nacional. Véase, entre otros «cuatros», el de mediados del siglo XV, que comienza «Lealtad, oh lealtad», cuyo autor, según Barbieri, era Juan o Diego Gómez, y de cuyo manuscrito original doy también el facsímil en mi *Historia de la Música Española*. Varios «cuatros» de Anchieta, Juan del Encina, Pedro de Tordesillas, Juan Ponce, Juan Navarro, Juan Blas de Castro, Mateo Romero (conocido por El Maestro Capitán), Gabriel Díaz Besón, Álvaro de los Ríos, Carlos Patiño, están allí, así como las seguidillas en eco «De tu vista celoso», instrumentadas en la segunda mitad del pasado siglo por Barbieri, lo que le proporcionó grandes éxitos; y «Quedito, pasito», de *Ni amor se libra de amor*, más otros «cuatros» de la misma obra. Creyó Pedrell que ésta data de 1629, cuando en verdad es posterior, pues con ella creó Calderón el género zarzuelístico en 1648, y atribuyó Pedrell la paternidad a Peyró, el compositor del siglo siguiente. También reproduce el «Bailete» de Manuel Correa, *Con las mozas de Vallecas*, tomándolo del *Teatro Lírico anterior al siglo XIX*, con la particularidad de que aparece en dos pentagramas lo que antes se había transcrito a cuatro, estando ahora en clave de sol las tres voces superiores y en clave de fa la voz grave. De todas aquellas composiciones las más primitivas omitían el «Acompañamiento» instrumental escrito, aunque en la práctica incorporasen algún instrumento para duplicar el canto. Después era usual adosar en la parte más baja un «Acompañamiento», cifrado o no.

Al triunfar en Italia el arte monódico desde los albores del siglo XVII, nuestro «cuatro» mantuvo peculiaridades netamente hispánicas. Y mientras por tierras italianas la polifonía se refugiaba en el madrigal, en las nuestras ofreció su equivalente bajo la forma de «cuatros teatrales», como ha señalado certeramente Pedrell, añadiendo: «Bajo esta forma la frase se modificará adquiriendo la soltura que corresponde al corte del verso; dominará el motivo melódico como primera exposición de melodía libre, cuando el corte, la estructura y el ambiente melódico se inspiren en el canto popular y cuando la declamación subordinada a la simetría de los períodos dentro de las condiciones puramente musicales del arte pueda producir esas flores sencillas de la canción artística, verdaderos lieder, compuestos la mayor parte de las veces de un solo período dividido en estrofas, formas típicas precursoras de la cantinela moderna que, si poco variadas y un tanto rígidas en su estructura, poseen contornos correctos y puros, notándose en ellas lo bien conservados que están la prosodia, el acento oratorio y las

conveniencias musicales, sin exageraciones de sentimiento ni abusos de virtuosidad». En esos «cuatro teatrales» del siglo XVII percibió el mismo Pedrell tres estilos, a saber: el del género fugado, el del género armónico y otro expresivo donde aparecía íntimamente unido a la prosodia castellana el gusto peculiar de nuestras canciones y bailes populares. Ya había insistido Barbieri en este valor expresivo de las composiciones polifónicas producidas en España bajo el soplo del Renacimiento, valor que no presentaban tan generosamente otros países europeos, en su desdén por la letra, pues ante todo querían hacer gala de primores contrapuntísticos.

* * *

El siglo XVIII trae magnas alteraciones que acabarán con el «cuatro» en la música escénica. Cierto autor anónimo de fines de este siglo renovador trazó el siguiente cuadro evolutivo. Al comenzar dicho siglo las tonadas eran un «cuatro» denominado «tono», y antes de la comedia lo cantaban a manera de preludio todas las mujeres, desde la graciosa para abajo, vestidas de corte, no haciéndolo las primeras damas — debemos añadir por nuestra cuenta — porque a ellas les reservaban los papeles de pura declamación. Al finalizar el segundo intermedio cantaban coplas sueltas de cuatro versos, sin conexión entre sí, pero con gentil agudeza. La «graciosa» (es decir, primera dama de cantado) entonaba la copla inicial; hacíanlo a continuación las otras alternativamente, y para concluir cantaban todas juntas. Esas coplas sueltas se llamaban «bailes de bajo», por acompañarlas una guitarra y un violón, ya que hasta mucho después no se introduciría la orquesta diaria en los dos teatros de Madrid. Asimismo, según refiere Cotarelo y Mori, esas mismas coplas recibían la denominación de «princesas». Hacia 1740 se añadió a las mismas un estribillo o sonsonete de cuatro versos. Con tales innovaciones el «cuatro» se desintegra y, aun aplicado a otros géneros teatrales, pronto decaerá irremisiblemente. Entre los compositores de «bailes de bajo» se distinguían el italiano españolizado Coradini, el organista y compositor Nebra y los músicos de compañías teatrales Ferreira y Guerrero. El autor anónimo que trazó aquel cuadro evolutivo lo insertó en el *Memorial literario, instructivo y curioso de Madrid* (tomo 12, año 1787) y sus párrafos fueron reproducidos en *Gaceta Musical de Madrid*, dirigida por Eslava (números 3 y 4, de 1855) y por Mariano Soriano Fuertes, en su *Historia de la Música Española* (tomo cuarto, págs. 157-161).

Esta evolución era un resultado lógico, bajo el imperio de la me-

lodía acompañada. Y tenía sus antecedentes preliminares en diversos «cuatros» del siglo anterior. Así lo percibió Pedrell al fijar, acerca de los mismos, cuatro grupos diferentes, cada uno con rasgos propios. Ante todo aquellos «cuatros» ceñidos a las tradiciones de la polifonía madrigalesca, cuyos principales autores fueron dos maestros de la Real Capilla : Mateo Romero y su inmediato sucesor Carlos Patiño. En segundo lugar, obras donde predominaba una parte constituída por los pasajes salientes de la polifonía. Después, aquellas piezas donde resaltaba la transición de la polifonía a la melodía. Por último, aquellas otras donde ya se impuso la melodía pura con todas sus consecuencias trascendentales.

Presenció el paso de un siglo a otro y el de dos dinastías — la austríaca y la borbónica — un insigne maestro de la Real Capilla, tan estimado en la música religiosa como en la profana : aquel Sebastián Durón que marchó a Francia por haberse declarado afecto al Archiduque de Austria durante la Guerra de Sucesión, y que no falleció en Viena en 1715, contra lo que se suele repetir, sino en Francia, al año siguiente o más tarde aún. Durón escribe «cuatros» en sus óperas y zarzuelas, algunas de las cuales conserva la Biblioteca Nacional de Madrid, poniendo, además del bajo, partes de violines primero y segundo. También los escriben otros maestros notables una vez entrado el siglo XVIII, especialmente el músico de violón de la Real capilla Antonio Líteres, cuya zarzuela *Acis y Galatea* se estrenó en el Palacio Real, el año 1709, y el maestro de capilla de las Descalzas Reales de Madrid y más tarde organista y vicemaestro de la Real Capilla, José de Nebra, fecundo productor de música teatral que le colocó a la cabeza de sus colegas a la sazón.

Perdidas casi todas las composiciones teatrales de Nebra, sin embargo se conserva hoy una zarzuela suya en la Biblioteca Municipal de Madrid. Titúlase *Viento es la dicha de amor,* y Antonio de Zamora suministró el libreto correspondiente. Los «cuatros» escritos aquí por Nebra mostraron una amplificación, comparados con los de sus antecesores. En vez del «Acompañamiento» o bajo continuo, tienen un apoyo orquestal que realza el interés sonoro, aun sin contar el valor expresivo, digno de nota. Reproducimos en estas páginas el «cuatro» «Zagales de la selva», que hemos transcrito y puesto en partitura, como hicimos con otras piezas de esta obra teatral, acaso la única de las debidas a la misma pluma que se subsiste actualmente.

Señalaremos asimismo la existencia de «cuartetos» o «cuatros» en la única obra teatral española estampada durante el siglo XVIII. No era

una zarzuela, ni era una ópera, sino una comedia. El maestro de capilla y organista del Pilar de Zaragoza Joaquín Martínez de la Rosa la compuso con el título evocador *Los desagravios de Troya,* y fué representada para festejar el nacimiento del infante Don Felipe.

Ofrece una visión panorámica de la música teatral a fines del XVII y principios del XVIII el volumen manuscrito y encuadernado en pergamino que conserva la Congregación de Actores de Nuestra Señora de la Novena, de Madrid, y cuyo contenido expuse en el artículo que me publicó *Anuario Musical* (tomo IV, Barcelona, 1949), con el título *Un manuscrito musical de principios del siglo XVIII. Contribución a la Música teatral Española.* Todas las obras incluídas ahí son anónimas, salvo aquellas, muy numerosas, de José Peyró, quien, por cierto, puso nueva música a varias comedias de Calderón, figurando además como compositor de otras comedias y de algunos autos sacramentales. Peyró prodigaba los «cuatros», como los prodigaban los autores anónimos de varias docenas de obras, entre cuyos libretistas predominaba Calderón, pero donde figuraban también Lope de Vega Moreto, Diamante, Bances Candamo, Cañizares y otros. En ocasiones habían decibido nueva música libretos antiguos, como habría de seguir ocurriendo, durante la segunda mitad del siglo XVIII, con Guerrero, Esteve, Laserna, Moral y otros, acreditándolo así los fondos musicales existentes en la Biblioteca Municipal madrileña, y abundan allí los «cuatros» con bajo continuo, ya cifrado, ya sin cifrar.

Contiene aquel volumen comedias mitológicas, hagiográficas, heroicas y costumbrísticas ; y entre las numerosas piezas se halla el «cuatro» famoso «Quedito, pasito», pertenciente a la Fiesta calderoniana «Ni amor se libra de amor», pero registrado ahora con el título «Psiquis y Cupido». De las 74 piezas teatrales acogidas en aquel manuscrito, solamente once carecen de «cuatros». Algunas tienen por lo menos siete, como sucede con el auto *El lirio y la azucena,* de Peyró. Este compositor residió en Mallorca en 1701, como segundo músico de compañía, y fué colocado en una compañía madrileña nueve años después, si bien no consta que llegase a tomar posesión, pero sí que Sequeira continuaba como compositor interino. Con tales antecedentes cronológicos y a la vista de lo muchísimo que se prodigaba allí el nombre de Peyró, omitiendo sistemáticamente los de todos los demás compositores, podemos establecer la verosímil conclusión de que aquel abundantísimo caudal escénico se acoplaría o copiaría bajo la dirección y tal vez por orden del mismo Peyró, lo que debió de ocurrir casi seguramente durante el

El «Cuatro» *Zagales de la selva*, de J. Nebra.

segundo decenio del siglo XVIII. Por otra parte demuestran esos folios la prolongada vitalidad del «cuatro escénico», tan bien recibido desde el alumbramiento del teatro español por obra de Juan del Encina. Además, existen evidentes demostraciones de que no todo era novedad en los textos musicales trasladados al volumen, pues además de «Quedito, pasito», se puede ver la música de *Mujer, llora y vencerás,* con letra de Calderón, donde hay un «cuatro» y a continuación se advirtió textualmente : «Todo lo demás va por la música sabida».

A la primera mitad del siglo XVIII pertenece un «cuatro final» de la música existente en la Biblioteca Municipal, que para la comedia calderoniana *Eco y Narciso* escribió un autor anónimo, pero cuya paternidad se debe atribuir a Francisco Coradini. Dicho «cuatro» ofrece la singularidad de que allí dialogan tres voces con otra más, y ésta en función de «eco». He aquí el texto literario correspondiente :

3 voces . . . . . Las glorias de Amor
Eco . . . . . Amor...
3 voces . . . . . tienen en los zelos
Eco . . . . . Zelos...
3 voces . . . . . libradas las penas
Eco . . . . . Penas...
3 voces . . . . . que en el alma siento.
Eco . . . . . Siento...
3 voces . . . . . ¡Ay, que me muero de zelos y amores!
¡Ay, que me muero!
Eco . . . . . ¡Ay, que me muero!

* * *

Proporciona otra fuente copiosa en materia de «cuatros», escénicos o no, la Biblioteca Central de Barcelona. De ello dió cuenta Felipe Pedrell al trazar el *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona,* obra en dos volúmenes, que vieron la luz en 1908 y 1909.

Entre los compositores de tan variada producción musical citaremos los siguientes : el padre Juan Cererols, insigne maestro de capilla en el cenobio montserratino ; el padre Correa, de quien ha dicho Pedrell que era muy diestro en tonos humanos ; Juan Hidalgo, Urbano de Vargas, José Gas, Cristóbal Galán, Juan del Vado, Pablo Bruna, Luis Vicente Gargallo, Jerónimo de la Torre, José Torres, Pedro de Ardanaz y el fecundísimo maestro de capilla José Pons (1768-1818), uno de los últimos compositores de aquella época por el tiempo en que vivió, mas también uno de los primeros entre los músicos españoles de su generación artística, entre cuyas obras figuran tres Villancicos de Navidad a cuatro voces, con orquesta. Desgraciadamente siguen inéditas las más de esas obras.

* * *

Hacia mediados del siglo XVIII los «cuatros escénicos» sufren una decadencia tan rápida como sensible. Contribuyeron a tal resultado la influencia operística italiana, con sus melodías recargadas de virtuosismos puramente sensoriales, y las nuevas inclinaciones estilísticas y morfológicas madrileñas, con sus «princesas» o «bailes de bajo», entre cuyos proveedores figuraba todo un Nebra al lado de Coradini. ¿Se trataba de una decadencia, o más bien de una desintegración? Esto es lo que ahora se examinará prolijamente.

He seguido ese fenómeno histórico a través de miles de documentos musicales existentes en la Biblioteca Municipal de Madrid, y, con respecto al caso presente, recayó mi atención ante todo sobre la música de quinientas comedias, y además sobre la de varias docenas de loas, escritas unas para empezar temporada y otras para festejar onomásticas y cumpleaños de la familia real o para solemnizar algunos acontecimientos señaladísimos.

También diré unas palabras previas sobre los «autos sacramentales». Éstos eran distintos cada año y solía encargarse la correspondiente música a compositores desligados profesionalmente del ejercicio teatral, hasta que los prohibió una tajante orden de Carlos III en 1765. Perdida casi toda esta producción musical, se hallan algunas muestras en el citado libro de la Congregación de Actores. Además, excepcionalmente, la Biblioteca Municipal de Madrid conserva hoy algunos compuestos hacia 1757 por Manuel Pla, todos ellos con notables «cuatros», a saber: *El viaje del pueblo hebreo a tierra de promisión*, *Los sueños de José* y *La lepra de Constantino*.

Desde mediados del siglo XVIII nace, prospera, tiene gran desarrollo y alcanza lozanísima plenitud la tonadilla escénica; pero este género se desinteresó por los «cuatros», dado su apego a la música popular o la italianizante. Mientras los cantantes de primera categoría llegaron a competir con los virtuosos italianos de uno y otro sexo como intérpretes de ópera, el personal inferior dejaba mucho que desear, evidenciándolo así una copla de la tonadilla *La crítica del teatro*, cantada en 1783 por la aplaudidísima tiple María Pulpillo:

«Cuando cantan las mujeres
en las comedias los cuatros,
forman un son que parece
que están arrullando al diablo.»

Dedúcese, a través de estos versos, por otra parte, que abundaban los «cuatros» en las comedias. Y así ocurrió, en efecto, como veremos al punto.

Desde antiguo existieron en Madrid dos compañías cómicas que actuaban alternativamente en los teatros de la Cruz y del Príncipe durante cada año, el cual principiaba en Pascua de Resurrección para concluir el martes de carnaval. Contaba cada una con un «músico de compañía», y fueron los últimos Manuel Ferreira y Antonio Guerrero, pues incrementada la juvenil tonadilla escénica desde 1757 por obra de Luis Misón (fallecido en 1766) y por sus seguidores, entre los cuales descollarían el catalán Pablo Esteve y el navarro Blas de Laserna, e introducida la orquesta diaria en ambos teatros el año 1765, una compañía creó para Esteve, en 1778, el cargo de «compositor de compañía», y transcurrido un año más, la otra compañía estableció igual cargo para Laserna. La tarea no será cómoda ni mucho menos. Les imponen la inexcusable obligación de componer anualmente una alta cantidad de tonadillas escénicas y además toda la música de comedias, sainetes y demás piezas teatrales que se representaran.

Bajo este nuevo régimen la denominación «cuatro» subsiste ligada a numerosas producciones; pero muchas veces no por su naturaleza ni por su contenido, sino como supervivencia un tanto formularia y sin adecuación a la realidad. Así, pues, abundan los «cuatros» para tres o dos veces tan sólo. Paulatinamente la palabra «cuatro» será sustituída por «coro», con la particularidad de que esa parte musical no queda reservada jamás a una masa colectiva e informe de intérpretes, como se pudiera creer, sino al conjunto de actores determinados, los cuales, precisamente por representar papeles específicos dentro de las respectivas producciones teatrales, se agrupaban para entonar conjuntamente aquellos «coros».

Abundarán ahora las anomalías o perplejidades lexicográficas. Mientras en algunos casos se designan «coros» algunos «cuatros», cuando esta palabra estaba en desuso, abundan versiones retocadas en época posterior a la del estreno, así como también nuevas copias de antiguos textos en los cuales se sustituyó el título «cuatro» o «A quatro» por la palabra «coro». Y siguen calificadas como «cuatros» las reducciones a dos voces de piezas gustadísimas, transcurridos muchos años desde el estreno. Todo ello produce incongruencias notorias, o cuando menos equívocos anfibológicos. En resumen, a la vista de los fondos musicales existentes en la Biblioteca Municipal de Madrid se puede

señalar la existencia de muchísimos «cuatros», ya en un sentido tradicional, ya en un sentido extraviado y engañoso. Citemos numerosos casos, referidos a música de comedias, deteniéndonos ante todo en la vasta producción de los dos últimos «músicos de compañía» y los dos primeros «compositores de compañía» adscritos a las escenas de Madrid en la segunda mitad del siglo XVIII — es decir, Ferreira, Guerrero, Esteve y Laserna —, y anotando el año de las obras, cuando consta esta noticia en el manuscrito musical.

* * *

Manuel Ferreira mantuvo la denominación «A quatro» por lo general, escribiendo a cuatro voces, como lo muestran, entre otras comedias, *Afecto de odio en amor, Ciro reconocido* (1765), *Dido abandonada, Fineza contra fineza* (1765), *Primero es la honra* (1763) y *Querer sabiendo querer* (1762) Asimismo tiene «cuatros» con denominaciones agógicas en otras comedias, como *El esclavo en grillos de oro* y *También de amor libertad* (1763). En el manuscrito de su comedia *Juan Labrador* aparece esta nota «Música vieja», y entonces se redujeron a dos voces las cuatro voces primitivas, cambiándose la letra por añadidura.

Antonio Guerrero, como Ferreira, fue un consecuente creador de «cuatros», porque la tradición no se había extinguido aún. Tienen «A quatro» para cuatro voces sus comedias *La batalla de las Navas* (1755), *Carlos Quinto sobre Túnez, Juana la Rabicortona* (1762), *La mágica de Nimega y toma de Buda* (1760), *No siempre es cierto el destino* (1755) y *El yerro del entendido* (1756). *El delincuente sin culpa y bastardo de Aragón* (1757) presenta un «A quatro» normal y además un «A quatro unisonus», para que lo cantasen otras tantas damas de la compañía. *La prudencia en la mujer* tiene un «A 4.°» normal y una «Pastoral» a tres voces. *El primer cerco de Roma* (1767) conserva el folio primero de la primitiva versión, que comenzaba con un «A 4.°»; mas existe un arreglo posterior que reduce los coros a dos voces de canto. Consérvanse los «A 4.°» primitivos y la reducción a dos voces de *La lindona de Galicia*. Aparecen reducidos a dos voces los «A 4.°» de *Lo que va de cetro a cetro* y de *El lucero de Castilla*. Un «Coro» para dos voces de caligrafía posterior sustituyó a un «cuatro» de *La cortesana en la sierra*. Una «copla», también de caligrafía posterior, sucedió a un «A 4.°» de la comedia *Como la luna creciente* (1766). Y de las diez piezas «A 4.°» que había tenido al principio la tercera parte

de *Pedro Vayalarde,* se suprimieron más tarde algunas, mientras que otras se redujeron a dos voces. Tan arrolladora fue la desintegración del «cuatro» tradicional.

Comienzo de un «cuatro» de la comedia *Juan Labrador*, de M. Ferreira.

Pablo Esteve prodigó la denominación «Coro», aplicándola con muy buen sentido a piezas conjuntadas para dos o tres voces en numerosas comedias. Y si renunció a escribir «cuatros» no lo hizo por ineptitud técnica, pues era un maestro consumado, sino para adaptarse a las circunstancias. Lo mismo que su compañero Laserna, parecía reservar los «cuatros» para ciertas obras de solemne empaque. Introdujo Esteve «A 4.°» para cuatro voces en *Constantino y Magencio* (1779). Un año antes había estrenado *Alejandro de Macedonia*; hay aquí un número titulado «Coro»; y para advertir que esta misma pieza se debería repetir en el acto segundo, manifiesta el manuscrito: «Este mismo 4.°». Tiene un «Coro» para tres voces en *Hallazgo, paz y privanza* (1783); y un «A 4.°» para dos voces en *La jarretiera de Inglaterra* Adoptan esta extraviada denominación varios números para dos voces de *Dar honor el hijo al padre.* Bajo la denominación «coros» hay nu-

merosísimas piezas : unas requerían tres voces, como *¿Cuál es el afecto mayor, lealtad, sangre o amor?* (1789), y otras pedían dos voces, como lo acreditan, entre numerosas comedias, las tituladas *Los acasos* (1785), *La acción más noble y gloriosa del rey don Alfonso el Casto* (1784), *Ambición, riesgo y traición vence una mujer prudente* (1784), *Las bodas de Camacho* (1784), *El castigo en la traición* (1785), *Cosdroas y Eraclio* (1781), *La destrucción de Sagunto* (1787), *El encanto sin encanto,* con dos coros de ninfas (1779), *La Etrea* (1778), *La fingida Arcadia* (1787), *Hallar la vida en la cueva* (1781) y *La virtud consigue el premio* (1781). Hallamos «coros a unis» en *La casada con violencia* (1785) ; así como otros cantados por segadoras, mozas y «segadoras y segadores» en *La Espigadora* ; y coros cantados al unísono por «Todas y Todos» en algunas producciones más. Existen varios coros a tres voces más uno «a unis», en *El católico Recaredo.* También se pueden ver un «Vailete» a dos voces y unas seguidillas «a unis» en la primera parte de *La Cecilia.* Hemos prestado especial atención a las producciones escénicas de Esteve, porque él marcó de un modo firme la transición del «cuatro» plurisecular al «coro» para un número variable de voces y además porque fue un gran puntal de la tonadilla escénica.

Blas de Laserna, otro gran puntal de la tonadilla escénica, inició su carrera teatral casi al mismo tiempo que Esteve, y le supervivió unos quince años, contribuyendo primeramente al apogeo y esplendor de ese género teatral, en igual medida que aquel colega suyo, y contribuyendo más tarde a una italianización destructora de la modalidad más típica en la música teatral española del siglo XVIII. También con Laserna la denominación «A 4.°» se irá borrando hasta desaparecer. Ofrece contrasentidos al mantener aquella denominación en alguna pieza para tres voces, y designar «Coro final» a otra para cuatro voces. He aquí unos ejemplos de los diversos casos que ofrecen las comedias con música de este músico navarro. Abundan las denominaciones agógicas en «cuatros» y en «coros». También se hallan en igual caso varios números a cuatro voces y otro a seis de *Majencio y Constantino.* Hay un «allegro» a cuatro voces en *La toma de Milán,* y varios «Allegros» a cuatro en *Las Vísperas Sicilianas* (1808). Hay un «Allegro» a tres y un «Coro» a cuatro en *Los trabajos de Tobías.* Hay un «Coro» a cuatro en *El mejor representante, San Ginés.* Hay un «A 4.°», para tres voces, en *El mágico africano* (1782). Aparece la denominación «Coro» en piezas para tres voces, como *La bella pastora* (1781) y *Las burlas del amor* (1807). Se ven «coros» a dos voces en *Circe reconocida* y en *Olimpia y Nicandro,*

por ejemplo. Muestran «Vailetes» a 3, *Como defienden su honor* (1784), *La religión española y musulmana nobleza* y *La Justina* (1788). Otras comedias tienen números a tres y dos voces, como el «Vailete» de *La restauración de Madrid*. Entre las piezas «a unis» señalaremos un Coro de segadoras y segadores en *El grito de la Naturaleza* (1784). La comedia *El verdadero heroísmo* (1779) advierte: «Marcha y al instante el 4.°». Esa marcha se tomaría del repertorio ambulante, y el «4.°» está escrito para tres voces. Algunas piezas a tres son coreadas por diversos actores cuyos nombres o apellidos se citaron expresamente.

* * *

Al jubilarse, por enfermedad, Pablo Esteve, en 1790, le sucedió Pablo del Moral, y desempeñó el cargo bastantes años, compartiendo sus tareas musicales con Laserna. Moral gozó asimismo de solidísima reputación, alcanzando singularísimo aprecio sus tonadillas *La Opera casera* y *El Presidario*, hasta el punto de que esta última fue cantada por sopranos italianas de «primissimo cartello» en las noches de su beneficio en el teatro de Barcelona cuando ese compositor llevaba muchos años en la tumba.

También Moral escribe abundantísimos «coros» y alguno que otro «cuatro» en sus comedias. Consumando ese proceso desintegrador del «cuatro», emplea constantemente la palabra «coro», escribiéndolas ya a tres voces, como se ve en *Catalina Segunda, La clemencia de Tito* y *El falso Nuncio de Portugal*, que tiene un «coro de mujeres»; ya a dos voces, como lo atestiguan *El buen labrador* (1795) (obra que incluye hasta siete coros); *La razón todo lo vence*, con un «Coro. Todos y todas», y *La modesta labradora*, a cuyos dos coros llamó «Pastorales». La comedia titulada *Las víctimas del amor* (1788) ofrece un «Coro: Todos a unis». En cambio presentan coros a cuatro voces las comedias *Demetrio* y *El juicio de Salomón*. Constituye una filigrana el «canon» a tres voces, que, además de un «Coro» a dos voces, figura en *El dichoso arrepentimiento* (1790), porque Moral conocía muy bien su oficio.

Puede seguirse cronológicamente el mismo proceso desintegrador en las comedias de otros compositores de la segunda mitad del siglo XVIII. Luis Mison, uno de los más antiguos, puso «A 4°» en *La sirena de Tinacria* (1762) y *El poder de la amistad* (1763). También los escribieron Juan Marcolini en *Con bellezas no hay venganzas*, José Castel en la segunda parte de *Ifigenia* (1774) y Pedro Aranaz (cuya paternidad aparece en el manuscrito bajo el apodo geográfico «Tudela»),

en *La Ipsipile* (1766). Fabián García Pacheco tiene unas «Coplas» a cuatro voces más un dúo (sic) a cuatro voces asimismo en *Los sueños de José,* como si quisiera esquivar la clásica denominación «A 4°». Antonio Rosales introduce en la comedia *Luis Catorce* un «Allegro brillante» a tres voces y un «Coro de inválidos» a dos. Inclinado este inspirado compositor a las denominaciones agógicas, llama también «Allegro brillante» a una pieza para tres voces de *Ser fiero y no parecerlo* ; mas en *La viuda sutil* (1788) denomina «coro» a una pieza para dos voces. Mariano Bustos, el opositor derrotado por Moral en la sucesión al puesto de Esteve, figura con un coro a tres voces en *Hernán Cortés en Tabasco* y otros coros de hombres y mujeres en *La fiel pastorcita* (ambas del año 1790). En este mismo año, Bernardo Álvarez Acero produce «coros» a dos voces para *Cristóbal Colón,* del mismo año. Algún tiempo antes el distinguido compositor Guillermo Ferrer produjo *La ventura por el sueño* (1776), poniendo ahí un «Quatro de la comedia» para tres voces con su bajo cifrado. Otro colega suyo, que lanzó varias obras didácticas y se distinguió como autor de cuartetos para guitarra, violín, viola y bajo, llamado Fernando Ferandiere, insertó un «Coro» a tres voces en *El rico avariento* y un «Poco allegro» que empalmaba con un «Vailete» a dos voces en *Triunfar una mujer.*

Nada subsiste ya del «cuatro» auténtico, donde habían florecido con frecuencia los primores contrapuntísticos y donde las exquisiteces de forma solían evocar un digno abolengo. Ahora, por lo común, las voces se conjuntan paralela u oblicuamente, siguiendo meras líneas de tipo monódico, cuya raíz, cuando no es folklórica, muestra la influencia inevitable de melodías ajenas por completo al espíritu musical del contrapunto anterior. Y el fenómeno se agudiza más y más a medida que avanza y prodiga efectos demoledores la segunda mitad del siglo XVIII. Próximo éste a su fin, la preponderancia del «bel canto» extranjero borrará con gran frecuencia lo netamente español, cuyo tipismo había resplandecido en la tonadilla escénica, lo cual influyó sobre el rápido menosprecio de la misma.

Una vez iniciado el siglo XIX ya será casi absoluta la italianización de la música teatral española. Tras los estériles años de la Guerra de la Independencia, y muertos los proveedores de aquel género artístico, surgen nuevos nombres : Manuel Quijano y Esteban Moreno. El «cuatro» estaba tan olvidado como la «zarzuela», género que resurgiría mucho más tarde, y había muerto irremisiblemente como la tonadilla escénica, como el «auto sacramental» y como la clásica «loa», cuya

evolución señalaremos aquí. Se impone ahora la palabra «coro», y este vocablo arraigará definitivamente, sin que ningún sinónimo le haga sombra, cuando el siglo XVIII se queda atrás para siempre.

* * *

Tras lo expuesto en relación con los «cuatros» incorporados a las comedias del siglo XVIII, es preciso fijar el papel de los mismos en las «loas» cuya existencia pasó inadvertida a los investigadores, aunque se conserva manuscrita la documentación musical en la Biblioteca Municipal de Madrid, recayendo, precisamente, de un modo singular, sobre aquellos decenios en que la tonadilla escénica se imponía con avasallador poder expansivo por todo el suelo español. Mas antes de examinar con brevedad tal aspecto histórico, debemos consignar que el sainete lírico de mediados del mismo siglo incluyó más de una vez «cuatros» entre sus piezas musicales.

Recordaremos tan sólo dos obras de este jaez, cuyos correspondientes libretos ofrecen sendos testimonios inequívocos. Debió de tener gran éxito a la sazón la titulada *La dicha viene que ni se aguarda*, cuya portada manifiesta: «Este sainete no tiene más que un cuatro, unas seguidillas y unas coplas de peregrino», resaltando entre sus intérpretes «La Lavenana», es decir, la famosa primera dama de representado y de cantado María Ladvenant, fallecida en plena gloria y plena juventud al correr el año 1767. También resultaría sumamente grato por lo vistoso el sainete anónimo y sin expresión de año — como aquél — cuyo título es *Las dos compañías de la legua*; esta pieza incluyó «El paso de Progne», en el cual, para empezar, «salen con el cuatro el barón de militar ridículo, alcalde y escribano», según palabras textuales del libreto.

* * *

Era la «loa» una breve pieza de circunstancias. Con ella se abría el año cómico en Pascua de Resurrección, se hacían anteceder ciertas funciones de gran empaque, o se rendían homenajes a miembros de la Casa Real en días solemnes. La Biblioteca Municipal madrileña posee la música de casi todas las loas representadas en la Cruz y el Príncipe desde la segunda mitad del siglo XVIII. Tenían por autores a los mismos que escribieron la música de comedias, tonadillas y sainetes. El estudio comparativo de aquellos manuscritos musicales revela igualmente la fatal desintegración del «cuatro».

Veámoslo cronológicamente. Tienen «A 4°» las loas «A la selva del Parnaso», de Guerrero (1760); la escrita para la zarzuela *Los portentosos efectos de la Naturaleza* (adaptación de una ópera de Giuseppe Scarlatti, con adiciones musicales compuestas por Esteve [1766]; la loa de empezar temporada en 1767 compuesta por Galbán; otra, anónima, de empezar temporada en 1773 (en la cual el número es un minué); y aquí terminan los «A 4°». En 1769 escribe Marcolini una loa para empezar temporada, y aunque titula «A 4°-Allegro spiritoso» un número, está escrito para dos voces. Aparece ya la palabra «Coro» en una loa anónima, probablemente de Esteve, para empezar la temporada de 1775, pues concluye con un «Coro final» a dos voces. En años sucesivos hay «Coros finales» y otros «coros», a dos voces todos ellos. «Coro a 8» denomina Esteve a un número de la loa para empezar la temporada de 1780, donde alternan «Todos» con «las Mujeres» y donde se ven trozos cantados «a dúo». La loa escrita por el mismo autor tres años después tiene un «Coro» a tres voces con asunto patriótico y una insólita adición de timbales. Transcurridos más años aparece la expresión «Coro a solo», es decir, «a unis» en otra loa de Esteve escrita para celebrar el día de Carlos IV en el primer año de su reinado. Próxima la jubilación de aquél, produjo una loa de empezar temporada en 1789 para ensalzar al referido monarca y a su consorte María Luisa. Mariano Bustos escribirá, en 1790, una loa para empezar temporada; el único número de esta pieza es un «Coro» a tres voces, con la particularidad de ofrecer un «bajo albertino». Hacia entonces se cantará otra loa en obsequio a Carlos IV, incluyendo allí unas seguidillas a dúo, una «pastoral» a dúo también y un «Coro final» que intercaló una contradanza y en el cual «Todos y Todas» cantaban a dúo.

Desde 1791 es nuevo «compositor de compañía» Pablo del Moral, como queda expuesto. Por razón del cargo creará la música de loas escritas para comenzar los años cómicos, y en la de dicho año presenta un «Coro» a dos voces. La expresión «A 4°» ya es un anacronismo sin vitalidad. Aunque las producidas por Laserna desde 1792 suelen estar a dos voces bajo la denominación «Coro», una escrita por este veterano artista para el día de San Carlos de 1792 incluye dos «Coros», cantándose uno a dos voces y el otro «a unis». Otra loa suya referida en 1795 a la misma conmemoración onomástica, según lo tradicional, tiene un solo número cantado «a unis» también, con la rotulación agógica «Allegro poco». Por excepción incluye Laserna una pieza a cuatro voces — denominándola «coro» y no «A 4°» — en la loa *El árbol de Clo-*

doveo, que se oyó el día de Santa Leocadia. Debemos advertir que las más de las loas no llevan título específico, a diferencia de ésta última, limitándose a exponer el motivo que la inspiró, y que en este caudal manuscrito existen no pocas obras sin declaración del año ni nombre del autor.

Próximo a expirar el siglo XVIII, Moral compuso una loa para empezar la temporada de 1799, que tiene un solo número. La cantaron cuatro solistas de renombre: la Laporta, la Morales, el novel Manuel García, que bastantes años después estrenaría en el extranjero óperas de Rossini, por complacer a este compositor, y brillaría a su vez como operista en Europa y América, después de haberse destacado como operetista en los coliseos de Madrid antes de abandonar España para siempre, y Vicente Sánchez, conocido por «Camas», que durante largo tiempo estaba considerado en los coliseos madrileños como el tenor más sobresaliente. En la repetición de aquel extenso y único número musical de la referida loa, sus intérpretes vocales eran, según el manuscrito, «Coro: Mujeres, García y Camas».

Hay una laguna de varios años en ese caudal artístico; pero al estar muy avanzado 1808 y celebrar Madrid jubilosamente una liberación que sería fugaz, tras la jornada luctuosa del Dos de Mayo, con sus fatales consecuencias, se cantan varias loas, una de las cuales llevó el ilusorio título *La España restaurada.* Una de estas breves producciones pasó por la censura literaria del esclarecido poeta e historiador Manuel José Quintana, el 13 de agosto. Ésta, anónima, tiene un «Coro» a cuatro voces. Otra asimismo anónima, y otra más, firmada por Laserna, tenían un solo «Coro» a tres voces cada una. La desintegración del «cuatro» era, pues, patente.

Tras otra pausa de varios años, nuevamente volverán a cantarse loas. Ya no se escriben para empezar años cómicos, sino para festejar acontecimientos importantísimos: bodas reales; homenaje a Isidoro Maizuez, el actor glorioso; el nacimiento de una Princesa, y poco después la jura de esta niña, cuando falleció Fernando VII, etc. Son obras de circunstancias, en suma, que a veces incluirán brillantes números con letra italiana, siendo sus intérpretes los más aplaudidos cantantes italianos de ópera. Los producen músicos que, hasta algo avanzado el siglo XIX, no alcanzarían renombre más o menos pasajero: Manuel Quijano, Esteban Moreno y Ramón Carnicer. Todos ellos saben lo que significa la palabra «Coro» y la aplican a sus obras oportunamente. ¿Pero quien tiene ya la menor idea de aquello que durante varios siglos

significara el «A 4°» en la música escénica española, a la cual contribuyeron también los tres artistas últimamente citados, ya con tesón, ya con lucidez, ya con ambas cosas de consuno?

* * *

Sin embargo, si bien es cierto que — según reza sentenciosamente el proverbio francés — todo se va y todo aburre, asimismo es igualmente cierto que todo puede renacer y revivir. Por eso, aunque ahuyentadas de los teatros españoles las denominaciones filarmónicas «Tonos humanos» y «Cuatros de empezar», y desconocidas hoy de los más, han surgido ahora con nueva y lozana vida merced al compositor y director de la Capella Clàssica, de Mallorca, en una valiosa publicación musical cuyo extenso título dice: *Homenaje a Juan Ramón y a Zenobia. Reloj armónico de XXIV Canciones a cuatro para las horas del día y las estaciones del año, puestas en Tonos Humanos (Cuatros de empezar) por Juan María Thomas.* Y como dice el postrer verso de la canción final, aunque referido a otro asunto: «Aquí está la palabra».

He ahí, pues, con presencia real y efectiva — algo avanzada la segunda mitad del siglo XX — dos demostraciones musicales que tienen un jugosísimo sabor arcaico y que tal vez a muchos parezcan neologismos anfibológicos y un tanto imprecisos, aunque su significación lexicográfica no puede ser más concreta ni más patente para todos los versados en Historia musical española.

José SUBIRÁ

L'«HEREU MILL», ARXIU VIVENT DE CANÇONS POPULARS CATALANES[1]

Així com en el camp de la història de la música s'han fet investigacions, estudis, biografies de músics d'èpoques pretèrites, i transcripcions de les seves obres, per tal que les generacions actuals les coneguin i puguin estudiar-les, i com, gràcies als treballs publicats per Pedrell, Monsenyor Anglès, Mitjana, Barbieri, Francesc Pujol..., coneixem les produccions d'un Brudieu, d'un Flecha, d'un Vila, d'un Cabanilles, d'un Morales, les Cantigues d'Alfons el Savi..., que tants horitzons nous i insospitats han descobert, així també en la branca del folklore musical volem donar relleu a un humil cantaire, que, sota un aspecte molt distint del de les grans figures que suara hem evocat, ha contribuït, amb la fabulosa quantitat de cançons que va aprendre, va retenir en la memòria i va cantar després, a engruixir el tresor cançonístic de la nostra terra. Per això ens ha semblat que podíem parlar-ne, perquè bé es mereix una menció qui ha conservat tanta quantitat de documents populars, que són petits joiells, que, dins el seu gènere, tenen tanta importància com els monuments que aquells músics de l'antigor ens deixaren.

És encoratjador, per qui es dedica a la recerca de tota manifestació folklòrica, i, més encara, per qui té la dèria de la música popular, trobar un subjecte com el que motiva aquestes ratlles: l'Hereu Mill, arxiu vivent de cançons populars i formidable cantaire. Entonades per

1. Hem escollit aquest tema per a la nostra humil aportació a aquesta miscel·lània, perquè sabem el gran amor que Monsenyor Higini Anglès sent per la cançó popular. Ell, com nosaltres, ha recorregut pobles, viles i llogarrets a peu i a cavall sense fer cas de fadigues, maltempsades, privacions i altres sacrificis, anant adelerat a la recerca de tota manifestació musical eixida de boca del poble, perquè ell sap que és on es troba la més pura essència del deix ancestral. Mercès a aquesta fallera, ha anotat centenars, milers de cançons populars que constitueixen una esplendorosa aportació al ja extensíssim tresor cançonístic de Catalunya.

ell, hem anotat prop de tres-centes melodies. Cas únic, que nosaltres sapiguem, de retentiva musical i àdhuc de claredat memorística. Diem *cas únic*, perquè nosaltres, que hem recorregut bona part de Catalunya i també algunes contrades de parla castellana, anant darrera de la cançó popular, no ens havíem trobat mai en cap cas semblant. Hem interrogat persones que han cantat 30, 40, 50 o potser 60 cançons, però alguna que altra vegada confonien textos i melodies, barrejaven conceptes i, gairebé sempre, la memòria els fallava. No tenien la *claredat* que tenia l'Hereu Mill.

Un altre cantaire popular hem trobat en el transcurs de les nostres recerques, que fou una bona dona de la ciutat d'Olot, que, si bé no va arribar a l'exorbitant quantitat de cançons del nostre home, en va cantar més de 150; tenia també, com ell, el sentit de la claredat i de la seguretat, tant quan cantava com quan comentava, i era també *compositora*. Com sigui que estava imbuïda del sentit de la música popular, s'ideava melodies que tenen tot l'aire d'una cançó del poble.

L'Hereu Mill era un subjecte més aviat baixet d'estatura, mirada viva i intelligent; portava un bigotet retallat, un xic seriós i eixut de cara, però cordial i francot. Nosaltres el coneguérem a la Casa de Caritat de Barcelona, on ens introduírem en recerca de cançons populars. És en aquestes cases de beneficència, on s'acullen persones de totes les procedències, que el recercador de tot aspecte folklòric pot trobar abundància de materials.

El nostre home vestia la indumentària que en aquell temps (1926) usaven els asilats de la casa: americana de vellut negre, llisa; pantalons grisencs, espardenyes blanques i gorra; fumava caliquenyos posats dins un broquet de fusta; tenia un lèxic molt característic i una expressió concisa, justa i clara.

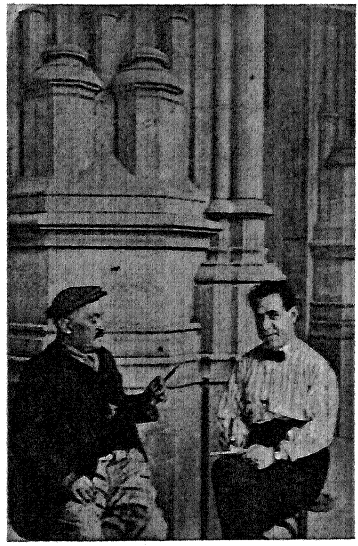
Era solter. Va marxar del seu poble, Sant Julià de Cerdanyola, de la comarca de Berga, sembla que per motius de salut i, quan es trobà sense família, va demanar entrar a la Casa de Caritat de Barcelona, on ingressà el mes de juny de 1924, quan tenia 54 anys.

Nosaltres el coneguérem el mes de maig de 1926; es deia Josep Casals i Cirera, de cal Mill, i, com que era el més gran dels germans, era l'Hereu Mill.

En el transcurs de la seva complicada vida, havia estat pagès. En temps de sega, anava, juntament amb colles que es formaven al seu poble, a *seguir les segades*, havent arribat fins a les terres d'Urgell, molt allunyades de la comarca de Berga. Més endavant es cansà d'a-

quests afers i, com que li agradava una mica la vida aventurera, es féu contrabandista, per la qual cosa, amb uns quants amics que es dedicaven al *paquet,* i anant per camins i viaranys escarpats, solament coneguts per ells, passaven la frontera entrant i sortint de França clandestinament, carregats amb tota mena de mercaderies, que, si arribaven a bon port, bons guanys els produïen.

Ens havia explicat fets esdevinguts quan, alguna vegada, els havien sorprès els guardes: corredisses per camins escabrosos carregats amb el fardell, però, segons ell, sempre s'havien escapat de tota persecució, i sempre havien acabat despistant els perseguidors i es trobaven més tard tots els components de la colla en el lloc convingut. Moltes d'aquestes carreres es varen haver de fer sota la pluja o la neu que queia implacable, o en temps de fred viu o tramuntana forta, que cuidava cegar-los els ulls amb la pols que aixecava, gairebé sempre de nit per tal de donar més patetisme a l'escena.



Joan Tomàs i l'Hereu Mill

Per això sabia tantíssimes cançons apreses sentint-les anant d'ací d'allà, visitant pobles, viles i llogarrets, ja com a pagès, ja com a contrabandista.

A cada cançó, en cantar-la, afegia justíssims comentaris i la situava en el seu ambient adequat, explicant, oi més, un sens fi de detalls sobre costums, indumentària, manera d'ésser de la gent, i, sobretot, la procedència de la cançó: on l'havia apresa i de qui. Aquest darrer detall es importantíssim, car per ell hom pot constatar el seu lloc d'origen i la seva àrea geogràfica.

Era un home llest; sabia llegir i escriure poc o molt; havia compost cançons i escrit versos de felicitació sempre en rodolins i en un castellà *sui generis*...

Tenia intuïció musical. Això vol dir que posseia el sentit de l'afinació i del ritme, i, com que tenia ben assimilat el que cantava, repetia, sempre exactament, la frase melòdica requerida, la qual cosa facilitava

la tasca del transcriptor. Les sessions que dedicàrem a anotar les seves cançons duraren dos mesos llargs i, encara, finit aquest espai de temps, alguna vegada ens venia a veure perquè no havia acabat el repertori i qualque cançó escadussera li havia quedat a la memòria i, com que ell estava segur de no haver-la dictada, expressament venia a cantar-la.

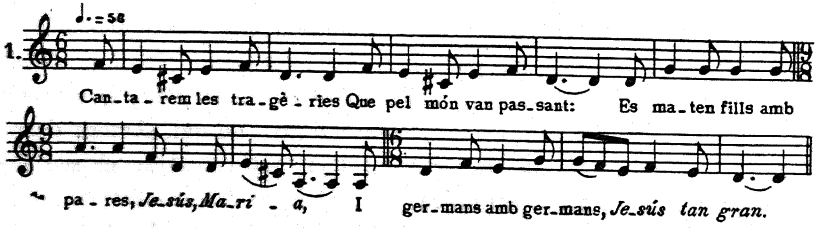
El seu repertori comprèn cançons de tota mena: Religioses, romancesques, amoroses, de treball, danses, jocs, diverses... Pocs documents nous dictà, però gairebé la totalitat de les melodies per ell cantades són versions noves, o variants molt notables. Pocs anys més tard, el 20 de maig de 1930, moria a la mateixa Casa de Caritat de Barcelona (que tan amorosament l'havia acollit), quan havia complert 60 anys.

Déu va permetre que les seves cançons quedessin perquè se sumessin al tresor cançonístic de Catalunya. Gràcies li'n siguin dades, i que Déu hagi acollit en el seu si aquest arxiu vivent de música i poesia popular que fou Josep Casals i Cirera, *l'Hereu Mill* de Sant Julià de Cerdanyola.

Completarem aquestes breus notes biogràfiques amb una petita mostra de l'extensíssim material cançonístic dictat per aquest formidable cantaire popular, que hem agrupat d'acord amb una classificació feta *ad hoc*: *a)* Religioses; *b)* Romancesques; *c)* Amoroses; *d)* Festives; *e)* De treball; *f)* Diverses.

a) Religioses

LES TRAGÈRIES QUE PEL MÓN PASSEN



Cantarem les tragèries
que pel món van passant,
es maten fills amb pares,
Jesús Maria,
i germans amb germans,
Jesús tan gran.

Es maten religiosos,
frares i capellans;
fusellen el Sagrari,
fins ne cremen el Sants.
Mireu quina heretgia,
mireu quin pecat fan!

Aquesta cançó és com una mena de plany dels odis i enveges que els homes es tenen. Sembla que, amb l'explicació de desavinences, vol excitar l'amor al proïsme.

La tonada «Jesús, Maria, Jesús tan gran» és emmanllevada de la cançó de Passió: «Ara ve el Sant Diumenge, — Sant diumenge dels rams...». La melodia traspua tota ella una gran tristesa, i està perfectament encaixada en el sentit del text. Al nostre entendre és un document inèdit.

GOIGS DE LA VERGE DE LES ESPOSES

Puix que sempre haveu estat
consol del trist pecador:
deu-nos ajuda i favor,
oh Mare de pietat!

Vostres penes i amargures
venim, Mare, a contemplar;
vullau-nos, doncs, alcançar
del Senyor llàgrimes pures,
per poguer, amb viu dolor,
plorar nostra iniquitat.

Teniu lo cor abismat
en un mar de amargures,
quan dintre la sepultura
veieu al vostre Fill adorat.

Qui ponderarà el vigor
de tan trista soledat!

Per divina permissió
lo perdéreu en el temple,
fou per donar-nos exemple;
lo busquen sens dilació.
Que inquiet tinguéreu lo cor
fins que l'haguéreu trobat!

Postrat a vostres peus sants
el poble de Cerdanyola
amb les gràcies s'aconsola
rebudes de vostres mans.
Mai vos demana favor
que no li sia atorgat.

La mare de les esposes
aquest veïnat vos aclama,
i sa patrona us proclama
en tots sos treballs i coses,
i sou Vós amb tot dolor
ric tresor de sanitat.

Quan, irritat lo Senyor,
nos envia sequedat,
Vós, Mare de Pietat,
mitigau lo seu rigor.
Ens concediu amb amor
pluges per tots los sembrats.

Aquests goigs tenen un ritme molt característic. La melodia és molt simple i austera. És interessant de constatar la fluctuació del tercer grau i la cadència en el mode major, que tan graciosament prepara l'entrada de la tonada en menor, per acabar en aquesta mateixa modalitat. Digué l'Hereu Mill que, encara que el poble anomena aquesta imatge *Verge de les Esposes,* seria més apropiat titular-la *Verge de les Espases,* perquè és la Verge dels Dolors, i el mot *esposes* és una corrupció d'*espases*. És la patrona de Sant Julià de Cerdanyola, poble natal del nostre cantaire, i sembla que ell li tenia molta devoció.

LES LLAGUES DE JESÚS

Mireu-li los peus
an el bon Jesús,
com los té clavats
de no poder pus.

Mare dolorosa,
Fill, perquè em deixau?
Infant de Maria,
com derrama la sang!

Mireu-li els ginolls
an el bon Jesús,
com li van de doll a doll
de no poder pus.

Mireu-li el costat
an el bon Jesús,
com lo té llagat
de no poder pus.

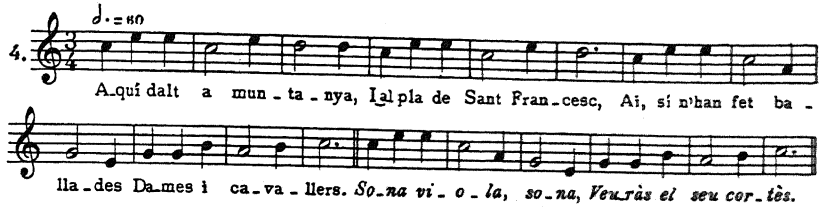
Mireu-li les mans
an el bon Jesús,
com les té clavades
de no poder pus.

Mireu-li el cap
an el bon Jesús,
com li han coronat
de no poder pus.

Melodia sentidíssima és aquesta, que posa de relleu el text que explica, gairebé esquemàticament, els sofriments de Jesús en les seves cinc nafres.

b) ROMANCESQUES

LA FILLA DEL REI FRANCÈS



Aquí dalt a muntanya
i al pla de Sant Francesc,
ai, si n'han fet ballades
dames i cavallers.

Sona, viola, sona,
veuràs el seu cortés.

Ai, sí n'hi havia una
filla del rei francès;
si li han fet fer una *saya*
de nou colors o més.

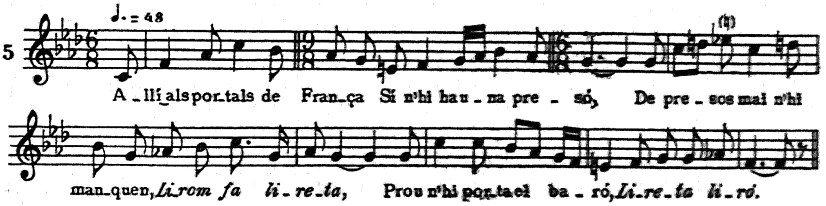
Sona, viola, sona,
veuràs el seu cortès.

Con la *saya* n'és feta
la dama ja no hi és...
Ai, ¿qui ens l'haurà robada?
Aquell fals aragonès.

Sona, vola, sona...

Constitueix aquest exemple una molt simple variant d'aquesta coneguda cançó. És ben graciosa i té el regust de cosa rància, i el moviment de dansa.

LA PRESÓ DELS PORTALS DE FRANÇA



Allí als portals de França
sí n'hi ha una presó,
de presos mai n'hi manquen,
lirom fa, lireta,
prou n'hi porta el baró,
lireta, liró.

De trenta-tres que n'eren
dictar-ne una cançó,
la dama se'ls escolta
de dalt del seu balcó.

El presos se n'adonen,
ja en paren la cançó.
— Canteu, canteu, los presos,
acabeu la cançó!

Sí n'hi havia un de jove,
més eixerit de tots:

— Com voleu que cantem, senyora,
si estem en greu presó?

— Quan n'era petiteta
el meu pare em va dar un do;
ara que en só grandeta
un altre li'n demano jo.

Ai, pare, lo meu pare,
¿me'n voldríeu dar un do?
— Ai, filla Margarida,
quin do voldries tu?

— Ai, pare, lo meu pare,
les claus de la presó.
— Ai, filla Margarida,
aquell no l'hauràs, no.

— Ai, pare, lo meu pare,
no em mateu l'aimador.
— Ai, filla Margarida,
quin és el teu aimador?

— El de la gira vermeia,
el més dispost de tots.
— Ai, filla Margarida,
serà el primer de tots.

Heus ací una planyívola versió de *La presó de Lleida,* que, com altres variants, situa l'acció, *Allí als portals de França.* Però aquesta, segons el nostre humil judici, és, en bellesa melòdica, superior a la més coneguda, no sols per aquella notable alteració del 6è grau en el quart compàs, que li dóna un gir melòdic insospitat, sinó per l'ambient general de la cançó. El text no ofereix cap particularitat. És més aviat incorrecte.

ELS DOS GERMANS

El dia de Sant Joan,
com n'és festa distingida,
sí en fan festa els *cristianos,*
els *mueros* de Moreria.
Conde l'auliva, la palma,
conde la palma, l'auliva.
Si han captivat una reina
la més *linda* que al món hi'via;
l'han presentada a la reina
per veure lo que en faria.
— Li'n farem rentar los *panyos,*
los *panyos* a la marina.
Com *más solo* i *viento* feia
más blanchos colores tenia.

(Incompleta.)

A Catalunya, el romanç dels dos germans sempre és bilingüe, i aquesta versió de l'Hereu Mill no n'és pas una excepció. La melodia, però, és interessant, no pas perquè ens proporcioni novetats en els seus girs melòdics, car, com és corrent, les seves cadences resolen sempre la dominant sinó pel seu ritme, com podrà constatar-se, per l'examen de la versió que oferim.

EL *GALLARDO* MOSSO

Dos bastiments partiren de Marsella
per anar-ne a la ciutat d'Oran;
se girà una tal tormenta
que ningú d'ells se podia salvar.

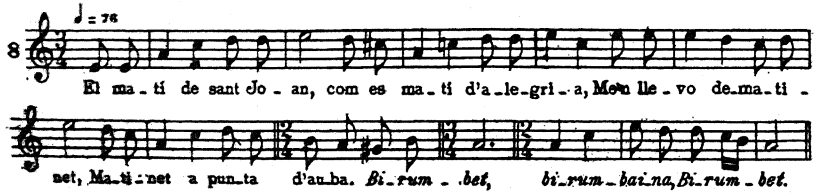
Viva Tolon, viva Marsella,
viva l'estret de Gibraltar!

El patró de la Gaviota
a palles curtes ho volgué tirar.
Tirant-ho a palles curtes,
la més curta li va pertocar.
— ¿Quin serà el *gallardo* mosso
que a mi la vida em voldrà salvar?
— Jo seré el *gallardo* mosso
que la vida li vull salvar.
— Si tu em vos salvar la vida,
torreta amunt tens de pujar.
Quan va ser a mitja torreta
gallardo mosso es posa a plorar.
— ¿Què ploreu, *gallardo* mosso,
què veieu de nostrum salvar?
— No veig sinó cel i aigua,
i les dumdades de la mar.
— Amunt, amunt, *gallardo* mosso,
més amunt heu de pujar.
Quan va ser al cim de la torre,
gallardo mosso es posa a cantar.
— ¿Què en veieu, *gallardo* mosso,
què en veieu de nostrum salvar?
— La Verge Santa del Rosari
ens ha volgut ajugar.
Veig el pla de la Marsella
i la *vorita* del mar.
Ai, si Déu ens fa la gràcia
que a nostres terres puguem tornar,
en farem fer una capelleta
a la *vorita* del mar,
pels mariners que naveguen
que la puguin reclamar.
La Verge Santa del Rosari
la posarem a cap d'altar.

Un home com el nostre cantaire, rodamón i aventurer, havia de tenir forçosament en el seu repertori la cançó del *Gallardo Mosso*. La posem com a exemple de cançó *forta,* de tremp, viril, de llop de mar, bregat en els embats de les onades (o *dumdades,* segons una estrofa d'aquesta versió) i en els vents i els temporals, que no es fa enrera davant de cap perill. Sobretot la tornada : «Viva Tolon, viva Marsella», se us emporta per la seva força en el ritme i en la forma melòdica. Tota ella és interessant. Hi ha altres versions d'aquesta cançó semblants, que tenen potser la mateixa estructura, però la força expressiva, tornem a dir, d'aquesta no l'hem trobada en cap.

c) Amoroses

LA MORT DE LA NÚVIA



El matí de Sant Joan,
com és matí d'alegria,
me'n llevo dematinet,
matinet a punta d'auba.

Birumbet,
birumbaina,
birumbet.

Poso la sella al xivall,
les pistoles a les xarpes ;
ja me'n vaig per un pla enllà
per una costa i solana.

Con ne só a mitja costa
sento una veu alta i clara ;
jo ja n'estava pensant :
N'és la teva enamorada.

Ja la'n veig que es va ombrejant
al dessotet d'una rama.
jo li'n dono el bon dia
ella molt millor el tornava.

'Lli vàrem enraonar un poc
d'unes coses i altres.
Jo li'n dono un anell d'or
amb set pedres virolades ;
ella em dóna un mocador (blanc)
que hi té la cara pintada.
Jo en torno a girar el xivall
per'quella costa i solana.
Con vai sé un tros més enllà
sento tocar les campanes.
Luego encontro un amic meu,
un amic de confiança ;
— No em diríeu, amic meu,
¿per qui toquen les campanes ?
— Les campanes van tocant
per la teva enamorada.
Me'n vaig casa d'un fuster
per fer-li'n fer una caixa.
— Ja la podeu fer ben gran,
que tots dos hi puguem cabre.

— No pot ser això, jovenet,
que per vós en farem una altra.
Se'n va a casa de l'amor,
casa de l'enamorada:
al primer escaliró,
l'escaliró de l'escala;
al segon escaliró
ja la'n veu amortallada.
Ja me li'n ginollo als peus
i li'n passo els rosaris.
Tant i tant li vaig pregar
la cara se'n desbrigava.
— Fuig-me d'aquí, fadrinet,
que per tu estic comdemnada,
per ferme'n anar als balls,
pels saraus, per les entrades.

Aquesta versió de *La mort de la núvia* és ben notable per l'ambient de melangia que tota la melodia respira (noteu la fluctuació del tercer grau en els primers compasos) i per la tornada: «Birumbet, birumbaina, birumbet», que, essent aquesta una expressió que sembla d'una cançó joiosa, ens la trobem aquí, transformada en *tristoia*. No podia ésser altrament, tenint en compte el caràcter de la cançó. El text no ofereix cap particularitat.

MARIETA

Una cançoneta
bé la cantaré,
d'una minyoneta
i un fadrí també.

Adéu, Marieta;
adéu, el meu bé.
Ai, moreta meva,
ai, quan jo et veuré.

Ai, quan jo hi passava
per lo seu carrer,
ja la'n vei sentada
de mans al taulell.
Que en brodava puntes
per un botiguer;
el didal de plata,
l'agulla també.

Li'n dic: — Marieta,
si te'n falta re,
que si vols una unça
te la deixaré;
que si en vols dugues
te las donaré.
La primera carta
de ploma i tinter.
Que per carnestoltes
jo ja tornaré.
La primera dansa
amb tu l'iré fer;
la segona dansa
l'amor te daré;
la tercera dansa
ja no tornaré,
que la gent dirien
que ens volem molt bé.

Cançó, aquesta, alegre, optimista, senzilla i clara. Milà la titula *El galant sincer*. Certament és així mateix. La seva tonada (amb aire de dansa, de ritme ternari, amb la curiosa intrusió d'un compàs binari) és ben escaient. En el text, el nostre cantaire ha caigut en alguna que altra confusió. Exemple, en l'estrofa que diu: «Ai quan jo hi passava, per lo seu carrer, ja la'n vei sentada, de mans al taulell», ha dit *taulell*, per *teler*. I, com aquesta, d'altres en trobaríem també en altres cançons.

SOTA DE L'OM

Matinet me'n só llevat,
matinet a punta d'auba,
me'n vai a casa l'amor,
a casa l'enamorada.

Ai de l'om, sota de l'om,
sota de l'om sombreiava.

— 'Namorada baixa a obrir
que hi ha el galant que et demana.
— ¿Com hi baixaria jo
si estic al llit acotxada?
L'un costat hi ha el marit,
l'altre costat la mainada.
Tenint aquestes raons
son marit se'n deixondava.
— ¿No em diries, tu, muller,
amb a qui enraones ara?
— Amb el mosso del forner
que ve a veure si pastava.
— Jo no tinc llevat posat,
ni la farina és passada;
ni les moles del molí
encara no són picades,
ni la terra que ha de fer el blat
encara no és conreada.
— Tu, marit, te'n llevaràs
i en vestiràs la mainada;
gafaràs els cans llebrers,
te n'airàs a la caçada;
mai fa de més bon caçar
que al dematí amb la rosada,
que el conill està encauat
i la llebre endormiscada.
— Tira que et toc!, tu, muller,
quina una te n'has pensada!

Qui et pogués veure, muller,
amb una cambra amb gran palla,
amb foc als cotre cantons,
jo les claus a la butxaca.
— Qui et pogués veure, marit,
amb una sala ben llarga,
voltada de capellans
i tu al mig per mortalla,
els escolans a tot vol
que et diguessin : *vamos, vamos.*

Aquesta versió de la cançó *Sota de l'om* difereix en absolut d'aquella altra que, amb ritme de dansa, va harmonitzar per a cor mixte, de faisó tant escaient, el Mtre. Enric Morera. És aquesta, realment, una altra cançó amb el mateix text. Observeu l'originalitat del seu *ritme,* amb aquesta abundància de notes sincopades, com també la bellesa de la seva forma melòdica, la qual, dins l'extensió limitada d'un interval de *cinquena,* té girs i cadències ben escaients.

d) Festives

LA FILOSETA

Una cançó vui cantar,
no hi ha molt que s'és dictada,
d'un petit rossinyolet
se'n va a portar l'embaixada.

Ací em dol i a mi no em dol,
la filoseta em té cansada;
ací em dol i a mi no em dol,
la filoseta em cansa molt.

Se'n va a l'altra part del mar,
meu pare m'hi ha casada.
M'ha casada amb un vei
que jo no el vui ni m'agrada.
I un dia, perfet de sort,
l'encontro al cap de l'escala,
li'n dono puntada de peu,
daltabaix jo l'en tirava!
Ai, quan ell ne va ser a baix,
tres costelles té ensorrades.
Jo prego amb un Déu del cel :
I 'xis tingués totes les altres.

Sobre el tema de la noia casada amb un vell, moltes cançons té la musa popular. Aquesta, amb moviment de marxa, és ben alegre i joiosa, amb l'escaiença del joguineig dels modes major i menor, que tanta gràcia li comunica.

LA NOIA QUE ES VOL CASAR

Ara som la primavera
que se'n té més casor.
Amb un *viudo*, mare, mare,
amb un *viudo*, mare, no.

Ai, adéu, Maria Antònia,
robadora de l'amor.

Ai, un *viudo*, entreteniu-lo;
un fadrí, es pot replegar;
cal Piula, fa de mal viure-hi;
Perpinyà fa bon estar.

Encara que en sigui xica,
prou tinc ganes de casar.

Ella se'n va anar a l'horta
collir-ne un ramet de flors.
Ai, amentres les collia
veu venir els seus aimadors;
la un era el fadrí sastre,
l'altre el fadrí teixidor;
les *flores* pel fadrí sastre,
les amors pel teixidor.

Constitueix aquest exemple un document inèdit, al nostre entendre. El text, i, sobretot, la música són una novetat. Sorprèn la melodia, pel seu ritme tant divers. Creiem que hom pot considerar aquest cançó com un dels documents més interessants dictats per l'Hereu Mill, el qual digué que l'aprengué en ple bosc un dia que *caçava* (buscava) bolets. Es veu que li causà forta impressió, perquè explicà que feia molt bonic sentir-la entre els arbres cantada per un vellet que, oi més, tocava el flabiol. Vegeu com dins d'ell (i sense ni ell mateix sospitar-ho) hi havia quelcom d'artista.

e) DE TREBALL

ELS TRES DALLAIRES

Sí n'hi havia tres dallaires
que en dallaven un prat.
Una petita rossa,
petita i bonica,
'ls ne porta l'esmorzar,
petita com va.
Petita, bonica,
'ls ne porta l'esmorzar,
petita com va.
De tan lluny com la veuen
se'n posen a icar,
si n'hi ha un de jove
que no vol esmorzar.
— Què teniu, el dallaire,
que no voleu esmorzar?
Que en teniu mal d'*amores*
o mal de festejar?
— Jo no en tinc mal d'*amores*
ni mal de festejar,
sinó una petita rossa
me'n fa morir i penar.
Me'n vaig amb el seu pare,
si me la vol donar.
Si ell no me la dóna,
ja la'n faré robar
pels miquelets de França
o pels de Puigcerdà,
i si ells no hi abasten
mi persona hi airà.

Aquesta cançó és una variant de *La presó de Lleida,* abans citada. Digna d'esment, aquesta, per la seva bellesa melòdica, allunyada, però, del sentit del text. Digué el cantaire que quan era migdia i els dallaires veien venir la mossa que els portava el dinar, deixaven la feina i es posaven a *icar* (cridar fent *iiiii*!...) Si la mossa arribava tard, no cridaven, per tal de no comprometre-la. Els segadors també manifestaven la seva alegria, a l'hora de dinar, quan veien venir la mossa, però aquests *tocaven una corneta* en lloc de *icar.*

f) DIVERSES

L'HOSTAL DE LA PEIRA

A l'hostal de la Peira,
oidà,
tres dames arrivà;
pregunten l'hostalera,
oidà,
si es poran acotxar,
que olailà,
si es poran acotxar.

L'hostalera els pregunta,
oidà,
què voldran per sopar.
— No volem menjar ni beure,
oidà,
que en volem descansar,
que olailà,
que en volem descansar.

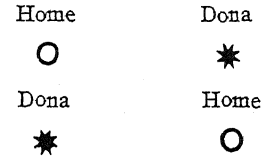
(Incompleta.)

Aquesta cançó sol tenir unes tonades ombrívoles que ambienten amb tota propietat el text que explica les facècies dels bandolers. En canvi, aquesta versió de l'Hereu Mill és alegre, optimista, i, per tant, impròpia del text que illustra. És una variant melòdica de *Les Nines de Cerdanya,* que publica el Mtre. Lluís Millet, en la seva conferència *De la cançó popular catalana.* La va aprendre a França, d'un contrabandista.

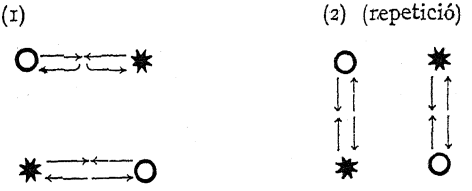
BALL DE TRES PARTS

El nostre cantaire sabia també cançons de dansa. No podia ésser que, en el seu repertori extensíssim, no hi haguessin mostres de ballets populars. Ell que havia estat un rodamón, alguns n'havia vist fer i fins i tot ell mateix n'havia ballat. Aquest el titulava: *Ball de tres parts,* per les tres figures que s'hi fan en la seva coreografia. Es simplicíssim, però ben escaient. En féu la següent descripció:

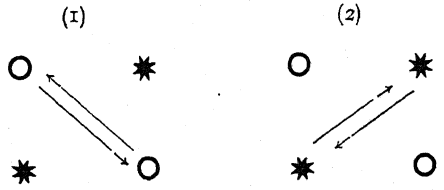
Els balladors es colloquen així:



Primera part: Tot dansant fan aquestes evolucions:



Segona part:



(1) Dues vegadas anar i tornar.

Tercera part: Seguir el ritme com un vals (fer el *remolinet*).

Només aplicava lletra a la segona part; la primera i la tercera les tallarejava. Sembla, però, que també tenien text, perquè la quarteta que cantà deu ésser la continuació del text corresponent a les parts primera i tercera, que devia haver oblidat.

Es veu ben clar que aquest ball està constituït per tres cançons que, ajuntades així, tan graciosament, han format aquesta dansa, tan simple, però no pas mancada d'una certa bellesa. Bellesa que li dóna la ingenuïtat que tota ella respira.

Hem donat una petita mostra del repertori de l'Hereu Mill. És com un petit tast, tot esperant que algun dia pugui veure la llum el cançoner complet d'aquest formidable cantaire, talment com aquell altre cançoner del Calic que publicà fa anys Mossèn Serra Vilaró, i que era també una arreplega de les cançons que dictà un sol cantaire, que (cas curiós) era també de la comarca bergadana. Però creiem que aquell al qual nosaltres tinguérem la sort d'interrogar, supera el Calic en quantitat i en qualitat.

Volem dedicar, ara, unes paraules d'elogi a Josep Casals i Cirera, l'Hereu Mill, arxiu vivent i amant de les nostres incomparables cançons. Mercès a aquest amor, ell cantava aquestes tonades i per això les recordava. Com que li agradaven tant, aprenia totes les que li cabien a la memòria. I veus aquí que ell i tots el altres cantaires anònims que en el transcurs de tants anys han dictat amorosament les seves tonades als recercadors, han fet possible la conservació de tantes i tantes cançons, i així, ara, tots nosaltres, tots el qui estimem les manifestacions de l'ànima popular, podem fruir-les, i els compositors poden fer amb elles la nostra música, la música inconfusible del nostre mar, de les nostres serralades, de les nostres valls, de la nostra terra.

JOAN TOMÀS I PARÉS

BIBLIOGRAFIA

MN. SERRA I VILARÓ, *Cançoner del Calic.*
MN. FRANCESC BALDELLÓ, Prev., *Cançoner popular religiós de Catalunya* (Barcelona 1932).
Cançons populars catalanes (Barcelona, L'Avenç, 1909-1916).
MILÁ Y FONTANALS, MANUEL, *Romancerillo Catalán* (Barcelona 1882).
PELAI BRIZ, FRANCESC, *Cançons de la terra* (Barcelona-París 1874-1877).
ANGLÈS, HIGINI, *Col·lecció de cançons populars catalanes.* Inèdita.
MILLET, LLUÍS, *De la cançó popular catalana* (Barcelona 1917).
MORERA, ENRIC, *Sota de l'om,* cançó popular, harmonitzada a veus mixtes (Barcelona, sense data).
CAPMANY, AURELI, *Cançoner popular* (Barcelona 1903-1913).

HILDEGARDS DRAMA *ORDO VIRTUTUM* GESCHICHTE EINER SEELE

Der Name Hildegards,[1] der «Meisterin der Schwestern von St. Rupert in Bingen», wie das Schreiben des Königs Konrad sie anredet, der heiligen Äbtissin, wie ihr kirchlicher Ehrentitel lautet, hat schon immer einen vorzüglichen Klang gehabt. Im geistigen und öffentlichen Leben in den Rheinlanden hatte sie zu den überragenden Persönlichkeiten gezählt. Die Theologie schätzt ihre Hauptschriften als die «Erstlinge der deutschen Mystik». Die Geschichte der Naturwissenschaften und der Volksmedizin nennen sie achtungsvoll die «Begründerin der Naturwissenschaften in Deutschland» und die «erste schriftstellernde deutsche Ärztin». Sie ist auch die erste Frau, die als Dichterkomponistin grösseren Stils hervortrat.[2] Die Musikwissenschaft hat festgestellt,

1. Über Hildegard im allgemeinen: M. BUCHBERGER, *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. V (1933), Spalte 30 ff. — Biographien: J. PH. SCHMELZEIS (Freiburg 1879, ²1898); JOH. MAY (Kempten und München 1911, ²1929); JOH. BRAUN (1918, ³1929). Dazu die neuen Forschungsergebnisse von MARIANNE SCHRADER, *Zur Heimat- und Familiengeschichte der hl. H.*, in «Studien und Mitteilungen zur Gesch. des Benediktinerordens» (Jahrg. 1936), 199 ff. und 1939, 117 ff.; ANGELA ROZUMEK, *Die sittliche Weltanschauung der hl. H. von Bingen* (Bonner phil. Diss., 1934). — Über Musik: Jos. GMELCH, *Die Kompositionen der hl. Hildegard.* Nach dem grossen Hildegardkodex in Wiesbaden phototypisch veröffentlicht (Düsseldorf [1937]); LUDWIG BRONARSKI, *Die Lieder der hl. H.* (Leipzig 1922); [MAURA BÖCKELER und PUDENTIANA BARTH], *Der hl. H. von Bingen* REIGEN DER TUGENDEN, *Ordo virtutum, Herausgegeben, übertragen, eingeleitet von der Abtei St. Hildegard Eibingen im Rheingau* Berlin [1927]). *Zwölf ausgewählte Lieder der hl. H.*, Nach den Originalkompositionen und dem lat. Urtext übertragen usw., Mit deutschem Singtext und Orgel- oder Klavierbegleitung herausgegeben von der Abtei St. Hildegard (Düsseldorf 1929). — Eine musikwissenschaftliche Darstellung und musikalisch verwertbare Übersetzung des Ordo virtutum stand also bislang aus.

2. Verfasserin und Komponistin kirchlicher Gesänge war auch die etwas jüngere *Elisabeth von Schönau* (in Hessen; 1129-1164); ihre Werke stehen wenigstens teilweise unter dem Einfluss von Hildegards Scivias; über sie vergl. M. BUCHBERGER, *a.a.O.*, III (1931), Sp. 631 f. — HROTSVITH war, soweit aus Hr. s. Opera (siehe Anm. 4) ersichtlich ist, nur Dichterin; die Angabe über Kompositionen derselben bei H. J. MOSER, «Geschichte der deutschen Musik», V (Aufl., 1930), beruht auf einem Irrtum.

dass ihre Gesänge in charakteristischer Weise einen choralischen Zeitstil[3] vertreten, der sich für die Melodiebildung hauptsächlich der Technik der Topoi, d.i. formelhafter melodischer Wendungen, in mannigfacher Variierung bedient und in der Tonalität einen stärkeren Einfluss der volksmässigen Durauffassung zeigt.

Ihr musikalisches Schaffen wird gekrönt durch das dramatische Spiel *Ordo virtutum*. Dieses aber verleiht ihr den Anspruch, in der Geschichte der deutschen Literatur und insbesonders des lateinischen Dramas des Mittelalters einen Ehrenplatz neben ihrer Ordensschwester, der Nonne Hrotsvith von Gandersheim[4] (geb. um 935, Todesjahr einer alten Überlieferung zufolge 1002), einzunehmen. Welcher von beiden schliesslich die Palme gebührt, sei hier dahingestellt; denn das Sprechdrama Hrotsvithas und das musikdramatische Spiel Hildegards gehen hinsichtlich des Grundcharakters der Werke, der Gestaltung des Dialogs usw. von sehr verschiedenen Voraussetzungen aus.

Hildegard war geboren im Jahre 1098 auf dem Edelsitz Barmersheim bei Alzey in Rheinhessen als die Tochter Hildeberts, aus dem Geschlechte der Edelfreien von Vermersheym, und ward in ihrem achten Lebensjahr von ihren Eltern der seligen Jutta von Spanheim, die bei der Abtei Disibodenberg (in der Rheinpfalz) als Reklusin lebte, zur klösterlichen Erziehung übergeben. Nach Juttas Tode im Jahre 1136 übernahm sie die Leitung der Schwestern, die sich allmählich in der Rekluse zu einer kleinen Genossenschaft zusammengefunden hatten und die alle dem Adel entstammten. Im Jahre 1147 oder 1148 gründete sie das Kloster auf dem Ruprechtsberg bei Bingen und führte ihre 18 Schwestern dorthin. Da dieses nur für 50 Chorfrauen und die entsprechende Anzahl von Laienschwestern bestimmt war, die Klostergemeinde aber weiter wuchs, gründete sie 1165 das Filialkloster Eibingen bei Rüdesheim. Am 17. September 1179 ist sie auf dem Ruprechtsberg gestorben.

In Kraft ihres überlegenen Geistes und trotz gewisser Mängel in ihrer Bildung, deretwegen sie des Beistandes gelehrter Mönche bedurfte, stand sie in merkwürdiger Weise in der Zeit und über ihr. Schon in ihrer Jugend war sie mit zeitweiligem Schauen begabt; dieses bildete

3. Vergl. besonders EWALD JAMMERS, *Die Antiphonen der rheinischen Reimoffizien*, in *Ephemerides Liturgicae, Romae 1929: Derselbe, Das Karlsoffizium «Regali natus»* (Strassburg 1934).

4. PAUL VON WINTERFELD, *Hrotsvithae Opera* (Berlin 1902); Derselbe, *Deutsche Dichter des lateinischen Mittelalters*, 3. u. 4. Aufl. 1922. KARL STRECKER, *Hrotsvithae Opera* (Leipzig 1906, 1920), Übersetzungen von O. PLTZ, 1925, und HEL. HOMEYER, 1931.

sich bald zu einem visionären Zustand aus, der sich zuweilen zu ausserordentlicher Intensität steigerte, ohne jedoch ekstatisch zu sein; sie selbst bezeichnet ihn mit den Worten «umbra lucis» und die Steigerung desselben mit «lux vivens»; auch sagt sie: «Meine Augen sind offen, keine Ekstase umfängt mich, ich schaue wachend, nicht träumend». Für den Hildegardschen Ordo virtutum, der über die Dramen jener Zeit so weit hinausgeht, dürfen wir wohl auf eine Schaffensart schliessen, die in Richard Wagners Meistersingern mit «Wahrtraum-Deuterei» bezeichnet ist. Denn aus dem Stück spricht nicht nur die erfahrene Kennerin des Seelenlebens und die zielbewusste Lehrmeisterin, und es kehrt nicht nur der Hinweis auf das «lebendige Licht» in mannigfachen Wendungen wieder, sondern es enthält auch unverkennbar reale biographische Beziehungen.

Mit 18 Schwestern ist Hildegard nach Ruprechtsberg gezogen; die Schwesternschaft vermehrte sich aber im Lauf der Zeit. Auch Hildegard hat erlebt, dass einige Nonnen aus der klösterlichen Gemeinschaft austraten. Im Spiel treten 18 allegorische Personen solistisch auf: 17 Tugenden (16 in Szene II, dazu die Scientia Dei in Szene I) und die ringende einzelne Seele.[5] Von hier aus sind wir zu der Annahme berechtigt, dass der Chor der «im Fleische weilenden Seelen» (Szene I), aus dem die eine dramatische Hauptfigur der ringenden «Seele» herausgehoben wird, durch die Novizinnen des Klosters vertreten war; da die Anzahl der Novizen in der Regel um ein Mehrfaches kleiner ist als die des Konvents, dürfen wir im Drama diesen Chor mit höchstens 5 Personen besetzt denken. Der Chor der «Patriarchen und Propheten» (Prooemium) war wohl kaum grösser. Die Figur des «diabolus» dazu gerechnet, beansprucht der Ordo virtutum einen Aufwand von etwa 30 Personen; das mag ungefähr der Stärke des Konvents zur Zeit der Entstehung des Dramas entsprochen haben. Endlich bei der höheren Gesellschaftskultur, welche die Schwesternschaft von Haus aus mitbrachte, konnte unser Stück an das Verständnis und die darstellerische Wiedergabe durch diese billiger Weise höhere Anforderungen stellen. Das Stück und die jährlichen Aufführungen desselben waren für die religiöse Ausbildung der Nonnen, für die engere Klosterfamilie bestimmt.

Für die *Entstehungszeit* des Ordo virtutum hatte man bisher einige äussere Anhaltspunkte hervorgehoben: Im Liber meritorum er-

5. Hier ist nicht mitgezählt die Diabolus-Rolle, die den oben genannten nicht gleichgesetzt werden kann.

wähnt Hildegard unter den Werken, die der zweiten Periode ihrer schriftstellerischen Tätigkeit von 1150-1158 angehören, ihre «symphonische Harmonie der himmlischen Enthüllungen» (symphoniam armonie celestium revelationum), und man begriff darunter ihre Kompositionen (oder wenigstens den grösseren Teil derselben) samt dem dramatischen Spiel; damit schien übereinzustimmen, dass die Homilien mit allegorischer Schrifterklärung, welche Hildegard an Sonn-und Feiertagen ihren Schwestern gehalten hat, auf die Zeit vor 1157 datiert werden.[6] Nun aber sind die Quellen des Ordo virtutum näherhin festgestellt: Das Buch Scivias (d.i. Sci vias scil. Domini, Wisse die Wege d.h. des Herrn) aus der Zeit 1141-1151 bildet nicht die ausschliessliche Quelle unseres Stückes, sondern der Epilog entstammt dem Buch Divinorum operum III 10 aus den Jahren 1163-1170. Also erst Mitte der 60-iger Jahre treffen wir auf die Entstehungszeit des Ordo virtutum.

Auf dem Gebiete des *Dramas*[7] aber bestand um 1150 folgende Sachlage: Die liturgischen Dramen befanden sich damals in der Periode ihrer Erweiterung und Ausbildung und hatten eigenständige Wege eingeschlagen. Die Weihnachtsspiele, die in Frankreich beheimatet waren, hatten den Abschluss ihrer wesentlichen Entwicklung erreicht und den realistischen Darstellungsstil hervorgebracht. Für die Osterspiele waren in der letzten Zeit neue Szenen entstanden, mit deren Ausgestaltung und Weiterführung sich noch das spätere 12. und anfangende 13. Jahrhundert beschäftigte; in Frankreich folgte man teils dem Stil des Liederspiels, teils vertrat man eine strengere biblizistische Richtung; in Deutschland gelangte man durch Verwendung strophischer Texte und durch organische Verbindung derselben zur Höhe klassischer Gestaltung. Vorerst hebt sich diese allgemeinere nationale Charakteristik ab, während die Einzelzüge noch typisch gehalten sind. Die religiösen Liederspiele, die in Frankreich blühten, erfuhren einen ansehnlichen Zuwachs neuer Stücke.

Auf den Ordo virtutum ist aber weder die eine noch die andere Dramengattung von Einfluss gewesen. Denn die Texte sind hier nicht strophisch und nicht einmal tropisch, da die Beziehungen zu einem

6. Auch in der Musiktheorie findet sich zur selben Zeit die Allegorie verwendet im Traktat des Aribo von Freising (nicht von Lüttich [J. SMITS VAN WASSEBERGHE, «*Musiekgeschiedenis*», 1927-39]) und noch viel später bei dem Ps. — MURIS JACOBUS VON LÜTTICH. Vergl. HERM-ABERT, *Die Musikanschauung des Mittelalters* (Halle 1905), S. 168 ff.

7. Über die Geschichte des Dramas mit Musik im Mittelalter hoffe ich in absehbarer Zeit eine grössere Arbeit vorlegen zu können.

liturgischen Gesangstück fehlen. Während die Dramen im wesentlichen syllabisch gebildete Melodien haben und gerne eine aus den Tonstufen des Dreiklangs gebildete melodische Formel gebrauchen, sind die Singweisen des Ordo virtutum reich an Melismen und sehen von jenem Dreiklangsmotiv ab.[8] Auch von einem unmittelbaren Zusammenhang mit den Prophetenspielen kann nicht die Rede sein, da im Hildegardschen Drama der Chorus der Patriarchen und Propheten nicht Weissagungen zitiert und sich nicht auf die weihnachtliche Zeit bezieht. Der Titel Ordo virtutum, d. h. Tugendenspiel,[9] ist wohl das einzige, was an die liturgischen Dramen, z. B. Ordo Rachelis, Rachelspiel, erinnert.

Der Ordo virtutum ist ein Spiel mystisch-allegorischen Inhalts, er ist das erste und blieb lange Zeit das einzige dieser Art. Stoff und Form sind freie Erfindung; das Stück ist unmittelbar aus der Geisteshaltung Hildegards entstanden. Wenn auf der Welt immer noch eine gedrückte eschatologische Stimmung wegen des befürchteten Kommens des Antichrists bzw. wegen der in Kirche und religiösem Leben bestehenden Gebrechen lastete, stellte sie, die von Krankheit viel heimgesuchte Frau, mit Kraft und Erleuchtung den «Kampf Christi in seiner Kirche bis zur Vollendung» entgegen. Dies Hauptthema zieht sich durch alle Werke der heiligen Äbtissin hindurch. Von der theologisch-mystischen Beschauung im Buch Scivias ging Hildegard zu künstlerischer Gestaltung im Ordo virtutum über, indem sie in typenhafter Weise die Geschichte einer Seele inmitten dieses Kampfes und andererseits die im lebendigen Christentum aufblühende Fülle der Tugenden darstellte. Was über den Scivias hinaus an fremden Quellen anklingt, zeigt wieder nur, wie sehr die Anregungen in eigener Weise verwertet und gestaltet sind. Der regelmässige Wechsel von Solo und Chor, der hauptsächlich die äussere Form des Stückes bestimmt, spiegelt den Gemeinschafts-Charakter der (Offiziums-)Liturgie und des klösterlichen Lebens; die Gestaltung des Schlusses in Gebetsform und mit Doxologie (schon von IV, 14 an) erklärt sich wohl durch das Beispiel in den Dramen der Hrotsvith; die Dramatisierung der Allegorie hat in gewisser Beziehung in Hrotsvithas Stück «Sapientia» einen Vorläufer; auch die Selbstvorstellungen der Tugenden (Szene II) sind wahrscheinlich auf die Dichterin von Gandersheim und nicht zunächst auf

8. Das Dreiklang-Motiv ergibt sich zufällig in II, 30 beim Zusammentreffen zweier Distinktionen, in IV, 9 ist es mit einem Durchgangston durchsetzt.

9. Die Bezeichnung «Reigen der Tugenden» beruht auf unrichtiger Übersetzung des terminus technicus «Ordo».

eine Kenntnis der antiken Dramen zurückzuführen.[10] Die Zitate aus Schrift und Liturgie gehen in der Textformung hier völlig auf (vergl. II, 1 u. ö. mit Matth. 11, 28; II, 17 mit Psalm 102 (103), 15 f.; II, 35 mit Hoh. Lied 2, 14; II, 36 mit Hoh. Lied 8, 5; Epilog mit Joh. 17, dem hohenpriesterlichen Gebet Jesu; die Ausdrücke vom Wohnen im Brautgemach des Königs, II, 3 u. ö., mit dem Versiculus im Officium Commune virginum).

So steht der Ordo virtutum in völliger Selbständigkeit da,[11] hat weder Vorbild noch Nachfolge. In der Geschichte des Dramas eröffnet er eine Gruppe von Spielen, die sich durch Eigenprägungen kennzeichnen und zu der auch — um das andere von deutscher Seite stammende Stück hervorzuheben — das etwas spätere Tegernseer Spiel vom Antichrist[12] gehört, das durch seinen ideengeschichtlichen Inhalt zum Ordo virtutum in Beziehung steht.

Weder der originale Titel *Ordo virtutum, Tugendenspiel,* der zwar das allegorisch personifizierte Auftreten der Tugenden und überhaupt den positiven Gehalt des Stückes andeutet, noch der von uns beigefügte Untertitel «Geschichte einer Seele» lassen von sich aus den *Inhalt des Stückes* recht erkennen; erst beide zusammen werden ihm gerecht.—Die *erste Szene* schildert die «glückliche Seele», die in der Glaubensgnade noch die Gesellschaft der Tugenden sucht und liebt, aber der Versuchung unterliegt und zur «unglücklichen Seele» wird, die «die Welt geniessen will» und der Sünde nachgeht; da glaubt der Teufel schon, seinen Hohn gegen die Tugenden selbst schleudern zu können.—In der *zweiten Szene* wird die Lobpreisung der einzelnen Tugenden entgegengestellt und ihr Zusammenwirken und Aufgehen in eine höhere Einheit gezeigt. Eine tritt nach der andern auf, nennt die Richtung ihres Wirkens und fordert die übrigen zur Mitwirkung auf, die dann im Chor antworten. Ihre Reihenfolge ist ausgerichtet etwa nach der in der Mystik üblichen Unterscheidung der via purgativa, illuminativa und unitiva; für die Zwecke des Dramas ist diese etwas umgestellt in die Ordnung: Tugenden, die die Grundlage aller Fröm-

10. Da im antiken Drama die Zuschauer (modern gesprochen) kein Textbuch oder Programm hatten, wurden neu auftretende Personen dadurch zu erkennen gegeben, dass möglichst schon in den ersten Worten diese selbst ihren Namen in die Rede einflochten oder sie von einem der anderen Spieler bei ihrem Namen angeredet wurden.

11. Ein Anteil der von Hildegard verschiedentlich herangezogenen Schreibhilfe (amanuenses) ist weder aus dem Text noch aus der Musik zu erkennen.

12. Abgedruckt bei R. FRONING, *Das Drama des Mittelalters* (Stuttgart [1891]), und bei KARL YOUNG, *The Drama of the medieval church,* II (Oxford 1933), 369 ff. (hier genaue Literaturangaben).

migkeit bilden (II, 4 bis 15), die zu einer höheren Stufe der Gottesvereinigung führen (II, 16 bis 27), die der menschlichen Schwachheit beistehen wollen (II, 28 bis 36). Königin der Tugenden ist die Demut; durch das benediktinische Ordensleben der Verfasserin ist besonders die Einführung der «discretio» (II, 32) veranlasst, die in religiöser Beziehung eine ähnliche Charakterhaltung bezeichnet wie die mâsse in der höfischen Poesie oder die σωφροσύνη in der griechischen Antike oder die Mässigung und Beherrschtheit in der modernen Geisteshaltung.[13] — Die *dritte Szene* bringt die Rückkehr der «reuigen Seele»; Gottesfurcht und Hoffnung führen sie zum Chor der Tugenden zurück, die Demut umfängt sie. — In der *vierten Szene*[14] versucht noch der Teufel, der reuigen Seele, die ihn verliess, den Kampf anzusagen, wird aber auf Geheiss der Demut von der Tugend Sieg und ihren Gefährtinnen gebunden; die Jungfräulichkeit aber hält ihm auch noch den Ursieg vor, in dem der aus der Jungfrau geborene Menschensohn ihn auch innerlich überwunden hat. — Umrahmt ist die Handlung durch ein *Prooemium,* in Dialogform zwischen den Patriarchen und Propheten und den Tugenden, und einen als *Epilog* dienenden Schlusschor. Aus der Erfüllung im Neuen Bunde erwuchs und blüht die Fülle der Tugenden; der Schlusschor greift diesen Gedanken wieder auf und führt ihn weiter, indem er die Vollendung durch den erhöhten Christus und in ihm behandelt.

Der *Text* ist oft von erhabener Schönheit und tiefer Empfindung, gegen Schluss weist er Steigerungen von überragender Grösse auf; an ein paar Stellen ist er nüchtern. Auf das für die Hildegardsche Mystik charakteristische Schauen des «lebendigen Lichtes» werden wir immer wieder erinnert; daneben zeigt sich ein lebendig erfassender Wirklichkeitssinn und ist der Ausdruck von packender Anschaulichkeit. Mit dem hohen Flug der Gedanken konnte aber die Sprache nicht immer mitgehen. Das Reimgeklingel der gebundenen Poesie, oft so köstlich in den Liederspielen und Prophetenspielen, würde hier wesensfremd wirken, Hildegard hätte es übrigens auch nicht beherrscht;

13. Für den Ausdruck discretio ist selbst in Übersetzungen der benediktinischen Ordensregel bisher eine erschöpfende Wiedergabe nicht gefunden. Unsere Rollenbezeichnung setzt voraus, das «mâsse» nicht aus der ritterlichen, sondern der religiösen Haltung verstanden wird.

14. Szene IV wird gewöhnlich, auch in der Eibinger Ausgabe, als Nachspiel bezeichnet. Das entspricht aber nicht der Einstellung des Stückes zur Antichrist-Frage, noch dem wohlgeordneten Aufbau und der dramaturgischen Technik des Stückes (siehe im Kontext über Einführung neuer Szenen), noch der wohl berechtigten Auffassung des Stückes als Geschichte einer Seele.

Prosa ist hier die einzig richtige Sprachform, so ward aus der Not eine Tugend. Trotzdem hat die Verfasserin sichtlich mit der Schwierigkeit zu ringen, mit den auf sie einströmenden Gedanken fertig zu werden und diese in einer ihr immerhin fremden Sprache wiederzugeben. Das drückt sich auch in der Latinität, besonders in der Verknüpfung der Sätze aus. Wenn nun zumal in der zweiten Szene die schmückenden Beiwörter vielfach fraulich weiche Züge in den Text hineintragen wollen, so wird dieser Eindruck durch den kämpferischen Gehalt des Stückes überhaupt reichlich wettgemacht. Und wenn die vielen Ausrufe und Anreden, eingeleitet mit der Exklamation «O», einen stilistischen Mangel bedeuten (den übrigens unser Drama mit den anderen Hildegardschen Gesängen zu tragen hat), so offenbaren oder unterstreichen sie doch zugleich den starken Gefühlsgehalt, von dem das ganze Stück durchdrungen ist.

Die *Melodien* sind von derselben Art wie die in den anderen Hildegardschen Gesängen und zeigen jene choralische Haltung, die, wie bereits erwähnt, hinsichtlich der Technik der Topoi und der Tonalität dem Zeitstil verpflichtet ist. Ein grösserer Bestand von Melodieformeln, in mehr reiner oder variierter Gestalt, jedoch ohne Unterscheidung in der Stellung als Anfangs- oder Schluss- oder Binnenformel, stets aber ausgezeichnet auf die Distinktionen hingeführt, ist über das ganze Stück ausgestreut; in den einzelnen Reden sind in der Regel etliche Topoi mehrmals gebraucht auch haben sie vielfach die Aufgabe, formale Entsprechungen zu bilden und die kleinen Gesangstücke abzurunden (z. B. 1, 6, 9, 11, 17; II, 2 usw.). In einigen Gesängen machen sich noch die Kirchentöne geltend; im grossen ganzen aber herrscht die kirchentonartlich und volksmässig gemischte Tonalität, d.i. im wesentlichen eine Dur-Auffassung (oft mit Schluss auf der Terz), wie sie auch in anderen Dramen jener Zeit sehr beliebt war. Im Textvortrag sind sehr häufig die sprachlich betonten Silben musikalisch hervorgehoben, immer wieder klingt das deutsche Sprachgefühl durch; daneben sind wie im alten Choral Nebensilben melismatisch ausgeziert. Was die Ausdrucksgebung anlangt, ist die Melodik meistens rein-musikalisch geführt und ergeht sich in dem aus dem Rein-musikalischen sich heraushebenden Pathos, das weniger an die Gefühlslage als vielmehr an Gedanken und Begriffe anknüpft; öfters ist die Melodie auch näherhin ausdrucksbestimmt, indem einzelne Worte hervorgehoben oder auch tonmalerisch nachgezeichnet werden.

In *dramaturgischem* Betracht sind die einzelnen Szenen mit be-

stimmter Charakterhaltung ausgestattet. Der Dialog zwar nähert sich dadurch, dass er sich stets ganzer Sätze bedient, mehr einem erhabenen Stil; die aphoristische Ausdrucksweise, die von Hrotsvith sehr gewandt gebraucht ist, wäre bei der damaligen Tonsprache unmöglich anzuwenden gewesen. Ausgenommen den aus äusseren Gründen zu weit ausgedehnten lyrisch-mystischen Lobpreis der Tugenden (Szene II), ist die Handlung sehr bewegt geführt. Eine neue Szene ist jeweils durch das Kunstmittel des Gegensatzes wirkungsvoll vorbereitet und eingeleitet (vergl. I, 16 f., Verhöhnung der Tugenden und Zurückweisung des Hohnes, und den mit I, 18 vorbereiteten Lobpreis in Szene II; ferner II, 36, und Szene III; auch III, 14, und Szene IV). Die Entwicklung der Handlung ist im wesentlichen auf das Innere, das Seelische verlegt, ist aber mit einem kräftigen Gegenspiel des diabolus durchsetzt, der hier überhaupt zum erstenmal in der Geschichte des Dramas eine Sprechrolle durchzuführen hat; auch die Wandlungen der «Seele» werden in ihren entscheidenden Zügen vor Augen gestellt; insofern erfüllt der Ordo virtutum die Anforderungen, die unser heutiger Dramenbegriff stellt, viel besser als die liturgischen dramatischen Darstellungen und die Liederspiele, auch in manchen Dingen besser als die Dramen der Hrotsvith, in denen eine Wendung der seelischen Haltung in der Regel nicht entwickelt sondern in jähem Wechsel als vollzogen dargestellt wird. Das chorische Auftreten der Tugenden, insbesonders der regelmässige Wechsel von Solo und Chor, stellt dem frei erfundenen Stoff gegenüber eine feste formale Bindung dar. Jedoch nur selten sind Rede und Antwort auch musikalisch aufeinander bezogen (I, 4 u. 5; II, 2 u. 3, 17 u. 18, 28 u. 29; IV, 7 u. 8; IV, 6 ist Wiederholung von II, 31); Solo und Chor sind stilistisch nicht voneinander unterschieden. Überhaupt sind der durch die Topoi-Technik gebundenen Musik, wie schon angedeutet, Schranken auferlegt, auf die Wendungen in der Handlung näher einzugehen. Zuweilen aber ist der Chor geteilt; in IV, 8 können nur einige Tugenden in die Handlung eingreifen, da sonst die Bühne leer bleiben würde; ähnlich ist III, 12 auszuführen; ferner soll der Chor wohl abgestuft werden, etwa nach den oben genannten Gruppen (in I, 15 scheint dies durch die Textgliederung mit den dreimaligen Klagerufen angezeigt zu sein; in IV, 14, und 15 kann es aus der wiederholten Rollenbezeichnung gefolgert werden [etwa zuerst Chorgruppe II, dann I und III]; III, 5 kann wegen der augenblicklichen dramatischen Situation den helfenden Tugenden, also Chor III, zugewiesen werden). Wenn wir nun unsere

oben gemachte Abschätzung der beiden kleinen Chöre der «Patriarchen usw.» und der «Seelen» heranziehen, zeigt sich, dass unter den Chören und Chorgruppen ein guter Ausgleich besteht. Näher persönlich charakterisiert ist die Figur des diabolus, und zwar dadurch, dass er allein eine Sprechrolle hat; ihm als dem Geist der Verneinung und der gestörten Ordnung sind die «harmonia», in der die alte Musiklehre ein wesentliches Merkmal des Kunstcharakters der Musik erkannte, und der Gesang fremd; er vollbringt nur einen «strepitus», ein Gekreische.

In der Zeit Hildegards und noch lange nachher waren Aufführungsanweisungen, das sogenannte *Szenarium,* unbekannt. Darum finden sich auch im Ordo virtutum keine näheren Angaben über dramatische Örtlichkeit, Gewandung, Bewegung und Mienenspiel und sonstige Vortragsart. Wie in den älteren liturgischen Dramen ist hier nur eine Örtlichkeit vorausgesetzt. Für die Gewandung und kennzeichnenden Symbole der Tugenden bietet das Buch Scivias mit ausführlichen Beschreibungen eine als authentisch zu erachtende Ergänzung.[15] Die Gestik ist jedenfalls im langsamen und feierlichen Stil der liturgischen Dramen auszuführen; für einzelne Episoden, insbesonders die Diabolus-Rolle (vergl. 1, 4), ist der realistische Darstellungsstil, der für jene Zeit längst bezeugt ist, nicht nur nicht ausgeschlossen, sondern geradezu gefordert. Der Diabolus bleibt, wie sicher anzunehmen ist, hinter der Szene; sein strepitus (Gekreische) ist aber noch frei von dem Getöse, das im Szenarium des etwas späteren altfranzösischen Adam-Spiels zur Steigerung der Charakterisierung angegeben ist.

Hildegard hat in ein Zentralproblem der Lebensgestaltung eingegriffen und in allgemeingültiger Weise die Geschichte der einzelnen Seele, ihr Ringen in der Welt und um sie, dargestellt. Das Tegernseer Drama vom Antichrist schildert im Rahmen der abendländischen Weltauffassung den Kampf der ganzen Menschheit gegen den bösen Geist. Beide Stücke ergänzen sich gegenseitig. Lange Zeit hatte die Menschheit des Mittelalters in Angst und Bangen wegen des befürchteten Kommens des Antichrists geschwebt.[16] Die Schriften des Hemericus

15. Eine zeichnerische Skizze von der dramatischen Örtlichkeit siehe in der Eibinger Ausgabe S. 76, wo aber der Chor der Seelen (I, 1) nicht berücksichtigt ist. Der Patriarchen-und der Seelenchor sind rechts und links im Vordergrund der Bühne aufzustellen. — Über Gewandung und kennzeichnende Symbole der einzelnen Tugenden siehe die Auszüge aus dem SCIVIAS, *a.a.O.*, S. 37 ss. — Der Chor der Seelen kann die Gestik der ringenden Seele in gewissen Grade mitmachen.

16. Über Antichrist siehe M. BUCHBERGER, *a.a.O.*, unter den Stichworten Antichrist, Adso, Gerhoh; ferner K. YOUNG, *a.a.O.*, II, 524. — O. URSPRUNG, *Das*

Adso von Toul (in der zweiten Hälfte des 10. Jahrh.), der österreichischen Dichterin Frau Ava (gest. 1127), des Gerhoh von Reichersberg (De Antichristo, 1161 überarbeitet), der aus Hessen stammende sogenannte Friedberger «Christ und Antichrist» (ungefähr aus der gleichen Zeit) sind der literarische und dichterische Niederschlag jener gedrückten Seelenstimmung; auch das lateinisch-französische Sponsus-Drama (aus dem frühen 12. Jahrhundert), das die biblische Parabel von den fünf klugen und fünf törichten Jungfrauen behandelt, hat einen gewissen eschatologischen Gehalt.[17] Als die Gemüter sich wieder fassten und erstarkten und die Gefahr gebannt war, fand die neue Lage des Weltbildes in dem Hildegardschen und dem Tegernseer Drama ihre künstlerische Gestaltung. Das verleiht diesen Stücken eine Bedeutung, die in der Dramengeschichte jener Zeit einzigartig dasteht.

Unsere Zeit, die auch den Weg zum lyrischen Musikdrama zurückgefunden hat, wird sich der geschichtlichen Bedeutung und dem künstlerischen Wert des Hildegardschen Ordo virtutum nicht verschliessen.[18]

OTTO URSPRUNG

Sponsus-Spiel, in «Archiv f. Musikforschung», III (1938), 80 ss., 180 ss. — Über die eschatologische Cantio «Audi pontus, audi tellus usw.» (in abecedarischer Form), die zuerst in Deutschland nachweisbar ist (Karlsruhe, Ms. 504, f. 26, aus dem 11. Jahrh.) und auch in Spanien vorkommt, siehe H. ANGLÈS, *El Còdex musical de Las Huelgas*, I (1931), 347 s.

17. Die Teufelszenen in den Volksschauspielen des Mittelalters leiten sich ebenfalls von den oben gekennzeichneten Zusammenhängen her, sind aber in deutschchen Spielen entsprechend der neuen Zeitlage als Standessatyre durchgeführt.

18. Der lateinische Text enthält manche Schwierigkeiten, eine Übertragung in unsere moderne Sprache dürfte darum willkommen sein. Die deutsche Textierung ist so eingerichtet, dass die einzelnen Distinktionen in unserer Übersetzung die gleiche Silbenzahl und gleiche musikalische Betonung wie im lateinischen Original haben.

VORSPIEL

Patriarchae et Prophetae. Wer sind diese, den Wolken gleich?

Virtutes [Gesamtchor]. Ihr Heil'gen der Vorzeit, was an uns weckt euer Staunen? Das Wort des Vaters leuchtet auf in Menschengestalt, wir aber erstrahlen mit seinem Licht und dürfen auferbauen die Glieder seines Fronleichnams.

Patriarchae et Prophetae. Wir sind die Wurzeln, ihr seid die Zweige, getrieben vom Auge des Lebens; nur Schattenbild waren wir in ihm.

1. Szene

Querela animarum in carne positarum. Oh, heimatlos pilgern wir. Wie konnten wir uns verirren auf Sündenpfad; Königskinder hätten wir sein sollen, sind aber in Sündennacht gefallen. O Sonne des Lebens, so trag uns auf deinen Schultern zu dem Erbe der Gerechtigkeit zurück, das wir in Adam verloren! O König der Könige, in deinem Kampf streiten wir mit.

Felix anima. O wonnevolle Gottheit, und du seliges Leben, darin ich das hehre Kleid tragen soll und zurückerhalten, was ich verlor durch Erbschuld von den Stammeltern her. Nach dir seufze ich und alle Tugenden ruf' ich auf.

Virtutes [Gesamtchor]. O du glückliche Seele, o du kostbares Geschöpf Gottes, du bist ausgestattet in der Kraft der unergründlich tiefen Weisheit des Schöpfer-Gottes, gross ist deine Liebe.

Felix anima. O gern möchte ich zu euch kommen, auf dass ihr mir gewährt den Kuss des Herzens.

Virtutes [Gesamtchor]. Uns obliegt, dir im Kampfe beizusteh'n, edles Kind des Königs.

Sed gravata anima conqueritur. Ach, der grossen Not, ach der schweren Bürde, die in diesem Leben auf mir lastet! Denn schwer, allzu schwer trag' ich daran, zu kämpfen gegen das Fleisch.

Virtutes ad animam illam [II. Chor]. O du Seele durch den Willen Gottes wohl geschaffen, hehres Werkzeug in seiner Hand, was willst du so zaghaft sein gegen das, was Gott durch die Natur, die aus der Jungfrau stammt, zertrat? Also musst du in uns den Teufel überwinden.

Anima illa. Eilt herbei, steht mir fest zur Seite, dass ich standhaft bin!

Scientia Dei ad animam illam. Siehe des Glaubens Gnade, die dir geschenkt ist, Tochter der Erlöserliebe; so sei fest und standhaft und nimmer fällst du!

Infelix anima. Ach, ich weiss nicht, was ich tun soll, noch wohin ich fliehe, Ach, wehe mir! ich kann zum Werk nicht bringen, wozu mir Gnade ward. Wohlan denn, ich will sie von mir werfen!

Virtutes [Gesamtchor]. O schuldbeladenes Gewissen, o unglückliche Seele!

Warum verbirgst du ängstlich dein Antlitz vor deinem forschenden Schöpfer?

Scientia Dei. Du weisst nicht und siehst nicht und verstehst nicht den, der zum Sein dich rief.

Anima illa. Gott hat die Welt geschaffen; ich begehe also kein Unrecht, sondern will sie geniessen.

Strepitus Diaboli ad animam illam. Törin, Törin! Was nützt es dir, dich abzumühen? Schau die Welt an, mit hohen Ehren will sie dich umfangen.

Virtutes [II. Chor]. O wie klagt die Stimme, welch wilder Schmerzenston! Ach, ach! ein gar wundersamer Sieg zog heran, ein wundersames Verlangen nach dem Schöpfer brach hervor, in dem die Lockungen des Fleisches unversehens untergeh'n. Wehe, wehe! Da kennt des Menschen Sinn keine Meintat, und menschliche Begierlichkeit kehrt sich ab von jeder böseu Lust. Klagen, klagen musst du darob, bedrohte Unschuld; beschützt durch holde Scham hast du die Unschuld nicht verloren, doch hast du die nimmersatte Gier der alten Schlange dadurch nicht ganz ertötet.

Diabolus. Was ist das für eine Welt, dass keiner sein sollte ausser Gott? Ich aber sage: Dem der mir willfährig ist, will ich alles geben. Du jedoch hast deinen Nachläufern nichts zu bieten; denn ihr alle kennt euer eigenes Wesen nicht.

Humilitas. Ich und all' meine Gefährten kennen aber dich; du bist nur jener alte Drachen, der über den Höchsten hinaus sich vermass den aber Gott selbst in den Abgrund geschleudert hat.

Virtutes [Gesamtchor]. Wir aber dürfen alle in der Höhe wohnen.

2. Szene

Humilitas. Ich, die Demut, Königin der Tugenden sage: Kommet zu mir, Tugenden, und ich will euch stärken, um die verlorene Drachme zu suchen und euch auch zu krönen, die gut bestanden in Beharrlichkeit.

Virtutes [Gesamtchor]. O glorwürdige Königin, du bist auch die liebreichste Mittlerin, mit Freuden kommen wir.

Humilitas. So werdet ihr, geliebteste Töchter, immer wohnen in des Königs Brautgemach.

Caritas. Ich, die Liebe, bin liebliche Blume. Kommt zu mir, Tugenden, und ich will euch führen ins reine Licht des blühenden Reises.

Virtutes [III. Chor]. O du geliebteste Blume, mit brennendem Verlangen eilen wir zu dir.

Timor Dei. Ich, die Furcht Gottes, will euch als glücklichste Töchter anleiten, dass ihr unverwandt schaut auf Gott, den Lebendigen, und nimmer vergehet.

Virtutes [II. Chor]. Furcht des Herrn, gar sehr kannst du uns frommen: denn in uns lodert verzehrender Eifer, niemals uns von dir zu trennen.

Diabolus. Ei, ei! Was ist das für eine wichtige Furcht, und was für eine feine Liebe? Wo ist der Streiter, und wo der Vergelter? Ihr wisst nicht, wem ihr huldigt.

Virtutes [Gesamtchor]. Du bist in Acht und Bann getan durch den höchsten

Richter; du warst von Hochmut aufgeblasen, bist versenkt in Höllenpfuhl.

Obedientia. Ich, der Gehorsam, bin des Lichtes voll, kommet zu mir, ihr herrlichsten Töchter, und ich führ' euch heim ins Vaterhaus und zum Kusse des Königs.

Virtutes [Gesamtchor]. O, lieb ist deine Einladung; uns verlangt und drängt es inniglich zu gelangen ganz zu dir.

Fides. Ich, der Glaube, bin des Lebens Abbild; verehrungswürdige Töchter, kommet zu mir, und ich zeige euch den reichen sprudelnden Quell.

Virtutes [III. Chor]. O sonnig ist dein Widerschein; wir haben die Zuversicht, dass wir gelangen zu dem wahren Quell durch dich.

Spes. Ich, beschwingt in Anmut, erschau' das lebend'ge Auge; trügerische Trägheit ist mir fern; so könnt ihr, o Finsternisse, mich auch nicht verdüstern, nicht umwölken.

Virtutes [Gesamtchor]. O Quell des Lebens, o Trost überreich an Süssigkeit, du überwindest Tod und Grabesnacht. Vor dem erleuchteten Blick tun sich des Himmels Pforten auf.

Castitas. O Jungfräulichkeit, stehst in des Königs Brautgemach. O wie lieblich entbrennst du, wenn der König dich umarmt, wenn die Sonne dich durchdringt, so dass deine edle Blume niemals verwelkt. O ad'lige Jungfrau, nie wird sich auf dein Erblüh'n Schatten, der welken macht, senken.

Virtutes [Gesamtchor]. Regenflut trägt sie davon. Hehre Jungfräulichkeit, dein Preis lebt fort unter den Chören der seligen Geister: darum blühst du so lieb, und nimmer verwelkst du.

Innocentia. Fliehet, o Schäflein, alle Unflätigkeit des Teufels!

Virtutes [Gesamtchor]. So du hilfst, wird uns die Flucht gelingen.

Contemptus mundi. Ich bin die Weltverachtung, bin Leuchte des Lebens. O schwere Pilgerschaft des ird'schen Lebens, in viel Mühsal und Not scheid' ich von dir. O Tugenden, kommet zu mir, und wir steigen auf zum Quell des Lebens.

Virtutes [I. Chor]. O glorwürdige Herrscherin, du schlägst immerdar die Schlachten Christi. O hohe Tugend, die Welt überwindest du; dir ist beschieden der Sieg und Friede in der ewigen Heimat.

Amor coelestis. Ich bin die gold'ne Pforte, am Himmel gefestigt: wer durch mich eingeht, wird nimmer bittere taumelnde Lust in seinem Herzen erfahren.

Virtutes [Gesamtchor]. O du Königstochter, du freust dich immerdar der Liebe, die die Welt verschmäht. O wie anmutig ist deine Vereinigung im höchsten Gotte!

Disciplina. Ich verlang' nach Unbefangenheit des Herzens, das von schändlicher Meintat nichts weiss, ich schau' immer auf den König der Könige und darf ihn umfangen, voll der höchsten Gnad' und Ehre.

Virtutes [I. Chor]. O du Gefährtin der Engel, dich umwallt die höchste Zier beim königlichen Hochzeitsmahle.

Verecundia. Ich versenke in Dunkel, verscheuche und zertrete alle Schändlichkeiten des bösen Feindes.

Virtutes [III. Chor]. Du hast Anteil an der Auferbauung des himmlischen Gottesreichs, blühend in leuchtenden Lilien.

Misericordia. O wie bitter ist jene Herzenshärte, die unbeugsam verwehren will, barmherzige Hilfe dem Schmerz zu bringen! Ich aber will allen Schmerzgebeugten hilfreich meine Hand darbieten.

Virtutes [I. Chor]. O milde Mutter aller, die in Heimweh weinen, gelobt sei, dass du Tröstung gibst, mit Balsam linderst alle Not und Schwäche!

Victoria. Ich der Sieg, hurtig und tapfer im Kampfe ich bin; den Schleuderstein werf' ich, die alte Schlange zerschmett're ich.

Virtutes [Gesamtchor]. O du Kriegerin voll Anmut, in der Kraft des Giessbachs, der den räuberischen Wolf verschlang! O Herrin, geschmückt mit der Krone, uns entbrennt der Mut zu kämpfen mit dir gegen den Widersacher.

Discretio. Ich, die mâsse, bin Licht und bringe Ordnung für alle Kreaturen, bin heilige göttliche Zucht, die Adam von sich gewiesen durch ungezügelte Gier.

Virtutes [III. Chor]. O du herrliche Mutter, wie gütig und anmutig bist du; denn niemand wird an dir zu Schanden.

Patientia. Ich bin die Säule, unerschütterlich bestellt; denn meine Grundfeste ruhet sicher in Gott.

Virtutes [I. Chor]. O wie fest stehst du in dem Spalt des Felsens; und wie glorreich bestehst du den Kampf, da du kraftvoll alles trägst!

Humilitas. O ihr Töchter der Auserwählung, unter'm Lebensbaum erweckte euch der Schöpfer. Also in dieser Stunde bedenket sinnend: wohlbestellt ist seine Pflanzung. So freut euch, Töchter der Gottesstadt!

3. Szene

Virtutes [Gesamtchor]. Wehe, wehe! liebe Schwestern, lasst uns klagen, lasst uns trauern, da ein Schäflein unseres Herrn das Leben flieht!

Querela animae poenitentis et Virtutes invocantis. O königliche Tugenden, wie seid ihr so schön, wie leuchtet ihr herrlich im Sonnenglanze! Und wie lieblich ist euer Verweilen; Nun fühl' ich es: O weh mir, wehe, denn euch bin ich entlaufen.

Virtutes [Gesamtchor]. O armer Flüchtling, komm' doch, komm' zu uns, und Gott wird gern dich aufnehmen.

Anima illa. Ach, ach! süss entbrennende Lust verstrickte mich in Sündenschuld; darum wagte ich mich nicht mehr her zu euch.

Virtutes [III. Chor.]. Nicht sollst du fürchten, noch länger flieh'n; sieh, der gute Hirte sucht in dir sein verlornes Schäflein.

Anima illa. Eurer Hilfe bedarf ich, nehmt doch ihr mich erbarmend an; ich bin voll Wunden, voll von Pestgeruch, so hat die alte Schlange geifernd mich angefallen.

Virtutes [II. Chor]. Flüchte zu uns und halte dich an unsere Pfade; du wirst nimmer fallen, sobald du verbündet bist mit uns, und Gott wird dich heilen.

Poenitens anima ad Virtutes. Ich bin Sünderin, ich floh das Leben, komme voll übler Geschwüre zu euch, auf dass ihr mir gewährt Schutz und Schirm

der Erlösung. O all' ihr Heerscharen der Königin, ihr Gefolgschaft, leuchtende Lilien, vereint mit Rosen im Purpurglanz, huldvoll neiget euch zu mir, der verarmten Heimatlosen, die ins Elend lief, und steht hilfreich mir bei, auf dass durch das Blut des Sohnes Gottes ich auferstehen kann.

Virtutes [I. und III. Chor]. O du armes entlauf'nes Kind, sei stark und standhaft und ziehe die lichten Waffen an!

Anima illa. O, du reichst mir wahre Arznei, hehre Demut, leih' mir deine starke Hilfe! Denn Hochmut verführte mich zu vielen Sünden und brach mich; viele Wundmale hat er mir beigebracht. Meine Zuflucht bist du, so nimm denn mich gnädiglich an!

Humilitas. O all' ihr Tugenden, nehmt die bittende reuige Seele auf; nicht ihrer Wundmale achtet, sondern der Wunden Christi, und geleitet sie her zu mir.

Virtutes [Timor Dei und Spes]. Wohlan, wir führen dich zurück, von uns sollst du nicht verlassen sein; und die gesamte Heerschar des Himmels freut sich über dich: also ziemt es uns Jubelchöre anzustimmen.

Humilitas. O du armes liebes Kind, lass dich nun umfangen. Der barmherz'ge Seelenarzt hat schwere und bittere Wunden dir zulieb erlitten.

Virtutes [Gesamtchor]. O Lebensborn, wie unermesslich ist deine Güte! Nicht lässt du in sünd'gen Seelen dein Ebenbild verloren sein; sondern voll Weisheit sahst du vor, wie du sie dennoch dem Los der gefall'nen Engel wirst entreissen, die sich betören liessen, den Zustand zu besitzen, der in Überhebung nicht sein kann. Darum freu dich, Kind der Gottesstadt; denn Gott gibt dir viele zurück, die die Schlange dir zu entreissen unternahm; doch nun glänzen sie in höherem Licht als vorher ihnen Rechtens gewesen.

4. Szene

Nachspiel

Diabolus. Wer bist du, woher kommst du? Du hast mich umarmt, und ich hab' dich in die freie Welt geführt. Aber jetzt, durch deine Umkehr machst du mich zu Schanden. Ich sage dir den Kampf an und werde dich zu Fall bringen.

Poenitens anima. Ich verhehle mir nicht: die Wege, die ich ging, waren schlecht. Und deswegen floh ich von dir.

Anima illa. Aber dich, o milde Königin Demut, bitt' ich, mit heilsamer Kraft mich zu versehn.

Humilitas ad Victoriam. Du, o Schwester Sieg, hast jenen im Himmel einst bezwungen, mach' dich auf mit erles'nen Streitern! Ihr alle, bindet den Teufel, den Höllenfürst!

Victoria ad Virtutes. Auf denn, ihr tapfern, im Kampfe ruhmreich bewährten Streiter, kommet und steht mir tapfer bei, diesen Betrüger zu schlagen.

Virtutes [Gesamtchor]. O du Königin voll Anmut, in der Kraft des Giessbachs, der den räuberischen Wolf verschlungen! O Herrin, geschmückt mit der Krone, uns entbrennt der Mut zu kämpfen mit dir gegen den Widersacher.

Humilitas. Bindet, bindet ihn also, ihr Tugenden, stark im Kampf!

Virtutes [Victoria und ihre beiden Gefährtinnen]. Erlauchte Königin, wir leisten dir Folge und werden den Befehl zu siegreichem Ausgang vollziehen.

Victoria. Freut euch, o Genossinnen, denn die alte Schlange ist gebunden.

Virtutes [Gesamtchor]. Preis sei dir, Christe, König der Engel!

Castitas. Im Herzen des Allerhöchsten, du Widersacher, hab'ich dir das Haupt zertreten; in der Jungfrau voll der Gnaden hab ich das zarte Wunder verehrt, Gottes ewiger Sohn kam in diese Welt. Also gestürzt bist du mit all deinem verächtlichen Anhang. Nun sollen frohlocken alle seligen Geister im Himmel: denn deine unselige Gier findet ein Ende.

Diabolus. Du weisst nicht, was du treibst; und da du deinen Leib, der durch den Mann geschenkten schönen Fruchtbarkeit entziehst, übertrittst du das Gebot, das Gott gegeben hat, indem er süsse Bande geknüpft hat. Du kennst nicht dein Wesen.

Castitas. Wahrlich, wie könnte mich das berühren, was deine wüste Einflüsterung befleckt und auch zur Unreinheit verkehrt hat? Einen Mann bracht' ich hervor, der das Menschengeschlecht um sich schart und gegen dich führt durch seine gnadenreiche Geburt.

Virtutes [II. Chor.] O Gott, wer bist du? Du hast in dir selbst den hohen heil'gen Ratschluss gehabt, abzutun die Verderbnis des Höllenrachens durch Zöllner und öffentliche Sünder, die jetzt leuchten im Himmelsglanz deiner Güte! Darum, o König, Lobpreis sei dir!

Virtutes [I. und III. Chor]. O Vater, allmächtiger, aus dir strömt gleich Feuergluten der Liebe Quell. Führe du deine Kinder, lass den rechten Wind die Segel schwellen. In deiner Gnad'ist uns beschieden, sie zu geleiten in die himmlische Gottesstadt.

Epilog

[*Gesamtchor*]

Im Anfang der Schöpfung sprossten kraftvoll alle Kreaturen, in der Zeiten Mitte blühten Blumen; hernach ermattete die Lebenskraft. Das aber sah der streitbare Mann und sprach: Ich weiss es, die goldene Zahl jedoch ist noch nicht voll. Sieh' also, Vater, dein Ebenbild, deinen Sohn! In meinem mystischen Leib leide ich alle Ermattung, auch meine umsorgten Kleinen werden schwach. Sei nur eingedenk, dass die Fülle, die im Anfang geschaffen, nicht hätte welken sollen. In dir war der ew'ge Ratschluss, dass du dein Auge niemals abwendest, bis du endlich meinen Leib geschmückt mit Edelsteinen siehst. Das ermattet mich, dass alle meine Glieder Wege der Verkehrtheit wandeln. Vater, siehe, meine Wunden halt' ich dir entgegen. Darum, all ihr Menschenkinder, sollt ihr die Knie vor eurem Vater beugen, dass er seine Hand euch darreiche.

Otto Ursprung
Rev.mo Domino Msgr. Hygini Anglès
Presidi del Pontificio Istituto di Musica Sacra
amicissimo suo
salutem plurimam dicit

Grato cum animo nunc pristinos annos recordor,
quibus mihi contigit nosse, carissime, te.
Monachium adibas, quaerebas de inhaerendis
studiis sublimis musicologiae.
Incubuisti eis Friburgi atque Goettingis,
paratus ut gigas ad currendam viam.
Celsus Barcinonae, academicus Madriti,
apicem obtines praeses in Urbe Sancta.
Optime meritus es de genere musicae omni,
et vox tua gravis valet in orbe vasto.
Septuagenario nunc gratulatur urbs nostra,
cui durante bello gratus hospes eras.
Hoc est in votis meis : Beneplacitum Dei omnino
sit super te, confortet te «AD MULTOS ANNOS» !

Vive valeque!

OFICIO RÍTMICO MARIANO EN EL LECCIONARIO DE SOLSONA

Procedente del antiguo monasterio benedictino de Serrateix se conserva, en el Museo diocesano de Solsona, un hermoso leccionario del siglo XIV, en el que, como en otros libros del mismo carácter, se incluyen varias piezas de tema diverso. Entre éstas, un oficio rítmico que creemos desconocido. Por esto queremos utilizarlo como modesta contribución al homenaje tributado a un insigne musicólogo.

El manuscrito consta actualmente de 139 folios útiles, de 335 × 250 milímetros, numerados modernamente en lápiz. Le faltan a lo menos 37 folios, que fueron arrancados por manos pecadoras, no sabemos por qué causa.[1]

El leccionario propiamente dicho ocupa los folios 1 al 121. En el folio 121 hay este íncipit: «Incipiunt oraciones de omnibus festivitatibus sanctorum et prius de beato Nicholao». Sigue, pues, una larga serie de breves oraciones o colectas para todas las festividades del año litúrgico.[2]

1. No creemos necesario dar aquí una descripción detallada de este manuscrito, la cual, por otra parte, no podría ser correcta teniendo sólo a nuestra disposición el microfilm, no el original. Por unas notas que nos ha facilitado nuestro amigo J. Serra Vilaró, sabemos que faltan en dicho manuscrito unos treinta y siete o más folios, pues en algunos se distingue la numeración antigua en cifras romanas. El actual fol. 77 corresponde al que sería el CIV; el 127, al CLIX, y el 135, al CLXXII. Se perciben claramente folios cortados entre los 15 y 16, 17 y 18, 64 y 65, 127 y 128, 128 y 129, y después del último.

2. Hay 145 oraciones de fiestas del Señor, de la Virgen y santos, algunas con su vigilia y día de la octava. Siguen al fin tres oraciones para común de apóstoles, de evangelistas y de mártires. Aquí, fol. 128, se ven hojas cortadas, que contendrían las oraciones de los comunes de confesores, vírgenes, etc. El santoral, muy copioso, es el romano de los monasterios benedictinos catalanes. Hay que notar las fiestas de la antigua liturgia hispano-visigótica: Leocadia, Eulalia de Mérida, Anunciación de la Virgen de diciembre (después hay también la de marzo), Justa y Rufina, Acisclo y Victoria.

En el fol. 129 comienzan unos oficios marianos que siguen hasta el fol. 136. Como entre los fols. 127 y 128 (numeración actual) se advierten tres folios cortados, no tenemos ni el título ni el principio de estos oficios. El fol. 129 empieza así: «... cumque per misticum divinitatis archanum carnis nostre fragilitati comisceret...» Principalmente hay también aquí lecciones del oficio divino, marcadas I, II, III para cada nocturno, si bien para la primera falta explícitamente el numeral.

En el fol. 130 se anuncia: «Item de Adventu Domini cum de beata Maria sollemnizatur. Lc. Exordium nostre redemptionis fratres carissimi...» En el fol. 131 asimismo: «In sabbatis sollempnibus a Nativitate usque in Quadragesima: O mira et laudabilis inter feminas...»

Sigue después el oficio para la feria IV, y a continuación el de la feria V. Es aquí donde se encuentra el oficio rítmico que nos parece digno de ser reproducido, pues resulta casi todo inédito y, cosa curiosa, que lo hace más apropiado para esta miscelánea, en parte lleva notación musical gregoriana.

La primera parte: «Veneremur, fratres mei...» va dividido en lecciones, según hemos anunciado, y no lo hemos sabido encontrar citado en el gran *Repertorium hymnologicum,* de Chevalier. Por otra parte tampoco lo hemos hallado en los varios breviarios catalanes medievales que consultamos en las bibliotecas Universitaria de Barcelona y capitular de Vich.

La parte que lleva notación musical empieza con el texto «Ave consurgens aurora... tibi ubera mea alleluya», texto que figura como antífona en los breviarios de Vich manuscritos 80 (fol. CCCC XIII) y 81 (fol. CCCC I), pero en ellos sin notación musical.

El otro texto con música: «Ave virgo gloriosa... seculorum amen», ya está señalado en el *Repertorium* de Chevalier (n.° 2207), en el que va atribuído a Adam de san Víctor. Chevalier remite a la conocida colección de Dreves y Blume, vol. XLVI, 182, en donde se transcribe según el manuscrito Paris 5132, en dos estrofas. En la colección de E. Misset,[3] de piezas con música de Adam de Saint-Victor, no se encuentra ésta; por esto ofrece novedad la notación musical de nuestro leccionario celsonense.

34v Veneremur, fratres mei, super omnes sanctos eius
veneremur matrem Dei; veneremur matrem eius.

3. E. MISSET, *Les proses d'Adam de Saint-Victor.* Texte et Musique précédées d'une étude critique (Paris 1900).

Collaudemus, inquam, matrem
et ex ea natum regem,
cui placere non habemus
nisi matrem celebremus;
rex ut nobis donet vitam,
collaudemus sic Mariam.

Ergo quando nata fuit
mundus lumen tunc recepit.
Prima virgo nos peremit,
set secunda nos redemit.
Quod antiqua male iessit
nova scelus expiavit.
Eva nobis causa mortis,
est Maria spes salutis.
In Maria nobis salus,
in Maria nobis virtus.

Singularis ista virgo,
que concepit sine viro,
sine lege maritali
peperit hec regem celi.
Ante partum et in partu
et post partum Dei nutu
virgo mansit incorrupta
inter omnes benedicta.
meruit hoc nati dono
quod sit mater hec et virgo.

Ave virgo singularis
inter omnes ave mittis.
Salve, Dei mater alma,
ave, clara maris stella.
Stella maris verum solem
gignens mundi salvatorem.
Que fuisti porta Dei,
nunc es porta paradisi,
apperi ergo rogamus
ut intrare valeamus.

Ea nunc, regina mundi,
deprecare regem celi,
relaxando nobis culpam
vitam donet sempiternam.
Pia virgo nos attende
et pro nobis intercede;
quam vidimus iam regnantem
sentiamus exortantem,
inclinando tuas aures
has exaudi, virgo, preces.

O Maria, fons ortorum,
medicina populorum,
interpella tuum natum
nostrum solvat ut peccatum.
Interpella natum, mater,
tuus natus est et pater.
Nostros solvat ut reatus
qui pro nobis fuit natus.
Que fuisti reparatrix
nostri fias mediatrix.

Hec est virgo gloriosa,
inter sponsas preciosa,
que processit ex iudeis,
ut de spinis rosa mollis.
Rosa gelu non attrita,
templum Dei, Christi cella.
f.135r Exaltata || super celos
angelorum inter coros.
Ibi tecum, pia virgo,
nos coniunge tuo nato.

Audi, virgo, quod indigni
tibi fundunt et inmundi,
ne repellas hos clamores
quamvis simus peccatores.
In peccatis sumus nati,
in peccatis enutriti,
trepidamus ut offensi
maiestatem regis summi.
Duc nos ante Dei vultum
cum dimitet nil inultum.
Sis Maria sis nobiscum
ante nati tui vultum.
Ora simul ut securi
in extrema die mundi
quando iudex apparebit
sine te quis sustinebit?
Pulsa placca regis iram
sentiamus ne geennam,
sed celesti tecum vita
perfruamur o Maria.

Ave, consurgens aurora tenebroso mundo fulgens aurea ora solem iustitie, pariens virgo, decora regina dulcis succurre miseris; urna aurea suavissimum continens manna, balsami vinea, cultrix nunquam violata; eia, benignissima virgo Maria, tuum dulcissimum filium propicium fac nobis; pia aufer langores peccatorum, sana dolores ut odores ungentorum tuorum sentiamus alleluya alleluya.

Nova Eva quam pulchra es et quam decora carissima in deliciis, statura tua assimilata est || palme, ubera tua botris, caput tuum ut Carmelus, collum tuum sicut turris eburnea. Veni, dilecte mi, egrediamur in agrum, videamus si flores parturiunt, si floruerunt mala punica, ibi dabo tibi ubera mea. Alleluya.

Ave, virgo gloriosa,
sponsa Dei speciosa,
summi regis talamus.
Sancti Spiritus creatoris
omnium genetrix et filia,
es solamen peccatorum
et iustorum gloria.
O Maria, stella maris,
medicina salutaris
corporum et cordium.
In hac valle lacrimarum
sis dux et propicia,
ut in fine sine fine
mereamur pervenire
ubi sancti voce pia
cantant Ave Maria
seculorum amen.

Otra nota curiosa queremos añadir publicando otro corto texto con música gregoriana, que nos ha venido a mano, al hojear otros leccionarios en busca de posibles reproducciones de los textos anteriormente transcritos.

Lo hemos encontrado en el manuscrito 1158 de la Biblioteca Universitaria de Barcelona.[4] Es otro precioso leccionario con ricas miniaturas, algunas de las cuales también fueron cortadas, como en el de Solsona. Bastará decir que el folio de la numeración actual 111 corresponde al que fue CLXIX de la original.

En este fol. 111 comienza la «Passio sancti Quintini martyris...», que queda truncada en el fol. 112. En el 113 comienza, truncado, otro texto, seguramente de la fiesta de Todos los Santos. A media página vemos cuatro exámetros con la correspondiente música gregoriana, atribuidos antes a un «Gregorius versificator». Leemos así:

4. Véase una breve descripción de este leccionario en «Estudios bíblicos», VIII (1949), 34-38, por F. J. MIQUEL ROSELL, que atribuye el códice al siglo XIV.

«At Gregorius ille versificator Dei sapientia omnia posse et nosse considerabat dicens:

Qui stellas numeras quarum tu nomina solus
Signa potestates cursus loca tempora nosti
Qui solem radiis et lunam cornibus imples
Inque diem ac noctem lumen metiris utrumque».

Sólo tienen música los versos. Lo demás del texto, que es muy largo, va sin notación musical, como todos los restantes textos del manuscrito.

El hagiógrafo, según hemos dicho, atribuye estos versos a un Gregorius, no identificado, ni fácilmente identificable, pues los tales exámetros forman parte del bien conocido *Carmen paschale* de Sedulio, con la particularidad de que en las ediciones de este poeta van en orden diferente. Son propiamente los versos 66, 67, 64 y 65 del libro I del famoso *Carmen*.[5]

José VIVES

5. Véase la edición de HUEMER, en *CSEL*, X, 20.

ZUM STIL DER MELODIEN DER KONTAKIA

Nehmen sie, verehrter Freund und hochgeschätzter Kollege, die nachfolgende Studie als Fortsetzung vieler Gespräche an, die wir über ein Thema führten, für das die englische Sprache die schöne und einfache Bezeichnung "Christian Chant" hat. Sie haben als einer der Ersten die Bedeutung der Erforschung der byzantinischen Musik für das Studium des liturgischen Gesanges der lateinischen Kirche erkannt und die Arbeiten der Herausgeber der *Monumenta Musica Byzantinae,* sowie die unserer Mitarbeiter und Freunde in Grottaferrata von Beginn mit aktivem Interesse verfolgt und nun auch in Ihren Arbeitskreis einbezogen. So ist es die Abtragung einer sich mehr als ein Vierteljahrhundert erstreckenden Dankesschuld, wenn Ihnen die nachstehende Studie gewidmet ist, die sich mit einem neuen Kapitel unserer Arbeiten beschäftigt, dem Studium der melismatischen Gesänge der byzantinischen Kirche.

Als zwischen 1911 und 1918 die ersten Studien veröffentlicht wurden, die zur Entzifferung der byzantinischen Notenschrift führten,[1] waren es vorzüglich die im *Hirmologium* und *Sticherarium*[2] aufgezeich-

1. Cf. H. J. W. TILLYARD, *Greek Church Music,* «The Musical Antiquary», vol. II (1911), 80-98, 154-80. *A Musical Study of the Hymns of Casia,* «Byzantinische Zeitschrift», XX (1911), 420-85. *Fragment of a Byzantine Musical Handbook* in the *Monastry of Laura on Mount Athos,* «Annual of the British School of Athens», XIX (1912-13), 95-117. E. WELLESZ, *Die Kirchenmusik im byzantinischen Reich,* «Oriens Christianus» N. S. VI (1916), 97-118. *Die Entzifferung der byzantinischen Notenschrift, Ibid.,* N. S. VII (1918), 97-118.

2. Das Hirmologium enthält die Modellstrophen (Heirmoi) der 9, respektive 8 Oden der Kanones, das Stiecherarium die *Stichera,* monostrophische Gesänge, funktionell den Antiphonen vergleichbar, nur in metrischer Form. Die *Monumenta Musica Byzantinae* haben Facsimile's von beiden Gesangsbüchern veröffentlicht. Siehe: *Series Principalis* I, *Sticherarium Cod. Vindob. theol. gr.* 181, 1935, II *Hirmologium Athoum* 1938, III, *Hirmologium e Codice Cryptensi* E, γ' II Rome 1950 *Dieser* Band, in Farbendruck, und vom Original kaum zu unterscheiden, ist von Dom LORENZO TARDO herausgegeben.

neten Melodien der byzantinischen Hymnographen, denen unsere Arbeit zugewandt war und bis zum heutigen Tage blieb : die Veröffentlichung des Corpus dieser Gesänge das Hauptziel der 1931 gegründeten *Monumenta Musica Byzantinae.*

Der Grund, weshalb mit Übertragungen aus dem Hirmologium und, in der Folge, mit denen aus dem Sticherarium begonnen wurde, ist leicht zu erklären. Von beiden Sammlungen sind Handschriften in grösserer Zahl vorhanden. Sie erstrecken sich vom 9/10. Jhdt. bis zum 14. Jhdt. und umfassen alle Phasen der byzantinischen Notation, angefangen von dem ältestem System, welches der festen Intervallangaben entbehrt, bis zu dem vollentwickelten Notations-System des 13. Jhdts., in dem nicht nur die Intervalle feststehen, sondern auch die gesangliche Interpretation der Melodien durch rhythmische, dynamische und agogische Zeichen genau angegeben ist.[3]

Das vergleichende Studium der zu dem gleichen Text aus verschiedenen Jahrhunderten gesetzten Neumen liess erkennen, dass es sich sowohl bei den Hirmen als auch bei den Stichera um eine kontinuierliche melodische Tradition handelt, die, soweit ich bis jetzt feststellen konnte, in zwei Strömen verläuft : der eine lässt sich auf eine konstantinopolitanische Quelle, wohl das Studios Kloster, zurückverfolgen und umfasst auch die Athos Klöster. Von hier verbreitet sich die Tradition nach Bulgarien und Russland im Norden und Osten, nach den unter byzantinischer Herrschaft stehenden Teilen Italiens, im Westen. Der andere Strom lässt sich auf Jerusalem zurückverfolgen, und verläuft von hier aus über das Sinai Kloster einerseits nach den griechischen Kolonien in Sizilien und Süd-Italien, andererseits aber auch nach Mittelitalien und Ravenna. Innerhalb dieser zwei Ströme sind Varianten weit weniger stark entwickelt als im westlichen Gesang.

Das Kompositions-Prinzip der syllabisch gesetzten Hirmen und der leicht melismatisch gebildeten Stichera beruht auf der Anwendung von melodischen Formeln, die für den *Echos* charakteristich sind.[4] Es war

3. In der genannten Studie *Zur Entzifferung d. byzant. Notenschrift,* «Oriens Christianus», N. S., VII (1918), habe ich auf p. 114 eine Tabelle für die Übertragung der byzantinischen Neumen in unserer Notenschrift gegeben, die bei der Gründung der *M. M .B.* in Copenhagen, 1931, von C. Høeg und H. Y. W. Tillyard mit gerringen Modifikationen akzeptiert wurde. Das Problem der Martyrien jener Zeichen zu Beginn der Melodien, welche nicht nur den *Echos* oder 'Ton' (Modus) der Gesänge bestimmen, sondern auch angeben auf welcher Note su beginnen ist, wurde von Tillyard in seiner Studie *Sigatures and Cadences of the Byzantine Modes* Annual of the British School at Athens, XXV (1923-5), 78-87 gelöst.

4. Man vergleiche dazu meine Studie *Die Struktur des serbischen Oktoëchos,* in «Zeitschrift für Musikwissenschaft», II (1919-20). Die Auffindung des Formel-Prin-

nun die Frage, wie sich der formale Aufbau der melismatischen Gesänge zu diesen Konstruktionsprinzip verhielt. Von Beginn unserer gemeinsamen Arbeit im Jahre 1931 hatten C. Höeg, H. J. W. Tillyard und ich das Studium der Melodien zur Kontakien-poesie und der eigentlich liturgischen Gesänge, wie z. B. der Alleluia's der Koinonika Apolytikia, Kekragaria, u. a. ins Auge gefasst; aus äusseren Gründen war es jedoch bis vor Kurzem nicht möglich gewesen, sich mit diesen Gruppen von Gesängen zu beschäftigen. Erst in den letzten Jahren wandte ich mich der Übertragung des "Akathistos Hymnos" zu, des einzigen Kontakions, von dem, in zwei aus Grottaferrata aus der zweiten Hälfte des 13. Jhdts. stammenden Handschriften, alle 24 Strophen in Notation vorhanden sind.[5] Das Auffallende an der Kompositionstechnik des "Akathistos" ist der streng strophische Bau. Die Dichtung der Hymne besteht aus einem Prooemium in selbständig metrischer Form, und aus 24 Strophen. In den ersten 12 Strophen werden die Ereignisse aus den Evangelien und Apokryphen von der Verkündung bis zur Flucht nach Agypten und Simeon's *"Nunc dimittis"* geschildert; in den folgenden 6 Strophen wird das Mysterium der Inkarnation gepriesen; die letzten 6 Strophen haben homiletischen Charakter.

Dieser Aufbau würde, so kunstvoll er auch ist, der üblichen Kontakien Form entsprechen. Der Akathistos unterscheidet sich jedoch von allen anderen Kontakien dadurch, dass an die 12 ungeraden Strophen (1, 3, 5 usw.) Lobpreisungen, *"Chairetismoi"* zu Ehren der Mutter Gottes angeschlossen sind, die mit dem Refrain «Gegrüsst du, jungfräuliche Braut» enden, während die 12 geraden Strophen den Refrain «Alleluia» haben.

Der Stil dieser Melodien hat einen reich melismatischen Charakter. Die Melodien wiederholen sich in allen Strophen, aber mit Varianten.

zips im serbischen Gesang veranlasste mich, nachdem eine genügend grosse Anzahl byzantinischer Melodien übertragen war, diese daraufhin zu untersuchen, und ich konnte feststellen, dass die Tätigkeit des Meloden darin bestand, die Formeln frei zu kombinieren und Übergänge herzustellen. Vergleiche dazu E. WELLESZ, *Studien zur byzant. Musik*, «Zeitschrift f. Musikwissenschaft», XVI (1934), 213-228 und die ausführlichen Formel Tabellen in meiner *A History of Byzantine Music and Hymnography*, 320-329.

5. Die Übertragung des «Akathistos» liegt jetzt in Band IX der *Transcripta* der *M.M.B.* vor, und basiert auf einem in Grottaferrata 1289 beendeten Kontakarium das sich, zusammengebunden mit einer Reihe liturgischer Gesänge, als Codex Ashburham L. 64 in der Laurenziana in Florenz befindet. Codex Ashburnham wurde als Vol. IV der Series Principale der *M.M.B.* 1957 in einer Facsimile Ausgabe veröffentlicht. Siehe anch E. WELLESZ, *Das Prooemium des Akathistos*, in «Die Musikforschung», VI (1953), 193-206, und *The Akathistos*, «Dumbarton Oaks Papers», IX-X (1955-56), 141-174.

Die Melismen sind thematisch, und entsprechen einer hochentwickelten Variationstechnik. Dass diese reiche Melismatik eine stiltechnische Eigenart des 13. Jhdts. ist, zeigt der Vergleich der Version des Akathistos in Codex Ashburnham 64 mit den in späten MSS. überlieferten Versionen. Dort haben die Verzierungen eine noch weit grössere Ausdehnung, und haben den äusserlichen Charakter von Koloraturen angenommen. Die Silben des Textes sind bis zur Unkenntlichkeit der Worte zerdehnt; es kommt sogar zur Wortwiederholung inmitten der Silben eines Wortes.

Es erhebt sich nun die Frage: war die Melodik des Akathistos von Anbeginn an melismatisch? Ein kurzes Zitat der ersten Worte und Notation des Prooemiums in einer aus dem 12. Jhdt. stammenden Hs., des berühmten Codex Coislin 220 der Bibliothèque Nationale in Paris enthält eine Neume, die sich in dieser Form nur in Hss. des 9. bis 10. Jhdts. findet; das Zitat ist demnach einem Kontakarium des 10. Jhdts. entnommen.[6] Vergleicht man nun die Version des 10. Jhdts. mit der des späten 13. Jhdts, so sieht man, dass die ältere Fassung die weitaus einfachere ist. Sie ist zwar auch melismatisch, aber weniger ornamentiert. Da ich nun gemeinsam mit einer Reihe von Byzantinisten wie A. Baumstark,[7] P. F. Kyriakiewicz[8] und P. Maas,[9] der Ansicht bin, dass die Akathistos Hymne von Romanos stammt, dem grössten Melodden der Justinianischen Epoche, so darf man annehmen, dass sich im ersten Drittel des sechsten Jhdts. der Stil der Kontakien Melodik kaum von dem der Stichera unterschieden hat. Es ist auch kaum vorstellbar, dass die Meloden die Worte ihrer metrischen Homiliendenn das und nichts anderes sind die Dichtungen des Romanos durch übermässige Melismen auseinander gezerrt, und dadurch unverständlich gemacht hätten. Im Akathistos z. B. macht der Dichter den subtilsten Gebrauch

6. Vergl. E. WELLESZ, *The Akathistos Hymn, M.M.B.*, pp. LII-LV. Die Frage, wie dies Zitat aus einem Kontakarium in das Hirmologium Cod. Coislin 220 kommt, bedarf einiger Worte der Erklärung. Dem Hirmologium sind die Prosomoia für die Fastenzeit vor Ostern angehängt. Nach den Prosomoia für den Freitag der sechsten Fastenwoche, also genau an der Stelle, wo in der Nacht auf den Akathistos-Sabbath die Hymne gesungen werden soll, sind als ein «Memento» aus einem alten, noch in Gebrauch stehenden Kontakarium die Anfangsworte mit ihren Neumen in der Schrift des 10. Jhdts. kopiert. Dieser Gewissenhaftigkeit eines Schreibers des 12. Jhdts. verdankt man einen höchst aufschlussreichen Einblick in eine um zwei bis drei Jahrhunderte ältere Fassung des Akathistos.

7. Siehe A. *Baumstark's* Besprechung von J. STRZYGOWSKI's «*Serbischer Psalter*» «Byzant. Zeitschrift», XVI (1907), 657.

8. P. F. KRYPLAKIEWICZ, *De hymni Acathisti auctores, ibid.*, XVIII (1909), 361-3.

9. P. MAAS, *Die Chronologie des Hymnen des Romanos, ibid.*, XV (1906), 1 ff.

von Wortspielen, von Antithesen und anderen Mitteln poetische Rhetorik ; wie könnte er dann durch Koloraturen die Wirkung seiner Worte annuliert haben.

Wir haben bisher von der Melodik des Akathistos gesprochen und, was für diesen Einzelfall gilt, auf die ganze Gattung der Kontakienmelodien angewandt. Was berechtigt uns zu generalisieren? Die Antwort darauf ist, dass es einen musikalischen Kontakienstil gibt, so wie die Hirmen und die Stichera ihren eigenen melodischen Stil haben ; und wir könnten den melodischen Stil der Kontakia, die vorwiegend im 2. und 8. Echos gesetzt sind, am echesten mit dem der *Tractus* Melodien vergleichen.

Die nächste Frage wäre, wie es kommen konnte, dass die Hirmen-Melodik von Anfang an syllabisch war, und blieb ; dass die Stichera vom 6. bis zum 13. Jhdt. nur mässig durch Melismen ausgeschmückt wurden, während aber die Kontakien-Melodien zu dem Zeitpunkt, an dem sie uns zuerst in Hss. begegnen, mit Melismen überreich ausgeschmückt erscheinen. Was ist, so müssen wir fragen, der Grund für diese Entwicklung?

Wir wissen, dass von einem bestimmten Zeitpunkt an — nämlich bald nach dem Konzil *in Trullo* im Herbst 691 — die meisten Kontakien aus dem Morgen-Gottesdienst verschwanden, und dass von den wenigen, die verblieben, nur das Prooemium (jetzt Kontakion genannt) und die erste Strophe (Oikos) beibehalten wurden. Eine Ausnahme bildete einzig der Akathistos, der bis zum Ende des 11. Jhdts. nachweislich in der Vigil zum 25. März, dem Fest der Verkündung in seiner Gänze gesungen wurde. Im 12. Jhdt. vollzog sich nun eine bedeutsame liturgische Änderung. Der Akathistos wurde auf die Vigil zum Samstag der fünften Fastenwoche verlegt und erhielt ein eigenes Officium[10] und in dieser vollständigen Form wird die Hymne bis auf den heutigen Tag im ganzen Bereich der Ostkirche gesungen. Am Feste der Verkündigung aber wurde, vom 12. Jhdt. an, nur die verkürzte Form, bestehend aus Prooemium und erster Strophe gesungen.

Der Grund für diese Ausnahmsstellung des Akathistos ist in dem besonderem Ansehen zu suchen, in dem die Hymne stand, nicht nur in kirchlichen Kreisen, sondern bei der ganzen Bevölkerung. Sie wurde, dem Synaxar[11] zufolge, anlässlich der dreimaligen wunderbaren Rettung

10. Näher ausgeführt in *The Akathistos Hymn, M.M.B.*, pp. XIV-XVI.
11. Das Synaxar der griechischen Kirche entspricht den *Acta Sanctorum* der römischen Kirche.

Konstantinopels durch die Theotokos zur Siegeshymne der der heiligen Jungfrau geweihten Stadt, und damit zur Siegeshymne des byzantinischen Reiches.

Der Legende nach soll am Abend des 10. August 626, nach der Aufhebung der Belagerung Konstantinopels durch Perser, Avaren und Slaven das Volk in die Kirche im Blachernenviertel geströmt sein, und der Patriarch Sergios habe den Akathistos angestimmt. Nach einer anderen Legende aber war es der Patriarch Germanos,[12] der nach der Niederlage der arabischen Flotte im Sommer 678 in der Kirche das Prooemium τῇ ὑπερμάχῳ στρατηγῷ anstimmte, und das Volk habe die ganze Nacht hindurch den Akathistos gesungen.

Wir wollen alle anderen Hypothesen übergehen, über die ich an anderer Stelle ausführlich gehandelt habe,[13] und uns nur auf diejenige Zuschreibung beschränken, welche am stärksten belegt ist, nämlich, dass Germanos es war, der das neue Prooemium dichtete, durch welches er aus der bisherigen Verkündigungshymne nunmehr die Siegeshymne Konstantinopels machte. Ich stimme Dom M. Huglo völlig bei, der in einer meisterhaften Studie gesagt hat, dass die lateinische Version das Problem der Autorschaft des Prooemiums zu Gunsten des Patriarchen Germanos löst.[14] Es ist sogar denkbar, dass alles sich begeben hat, wie es das Synaxar berichtet: dass Germanos das kurze Prooemium unter dem Eindruck des Sieges dichtete, und es in der Nacht, als alles Volk zum Dankgottesdienst in die Blachernen-Kirche kam, selbst intonierte. Denn die Melodik des Prooemiums ist der der Modellstrophe des eigent-

12. Dem Patriarchen Germanos wird das Anstimmen des Akathistos auch in der lateinischen Version des Synaxars und der Hymne zugeschrieben, die auf ein verloren gegangenes Original wohl aus dem 8. Jhdt. zurückgeht. Das Synaxar und die lateinische Version wurden von Dom M. Huglo in einer sehr aufschlussreichen Studie *L'Ancienne version de l'hymne Acathiste,* in «Muséon», LXIV, 27-61, veröffentlicht. Der Vergleich des lateinischen Textes mit den griechischen Versionen führt zu einem überraschenden Resultat: Die lateinische Version kann nicht von einem konstantinopolitanischen Original, oder einem Athos MS. stammen; sie stimmt genau mit dem Text eines Kontakarion aus dem 10. Jhdt. überein, das sich auf dem Sinai befindet (Checklist of Manuscripts in St. Catherine's Monastery Mount Sinai, Greek No. 925, Library of Congress 1952). Die sinaitische Version ist auch im Wesentlichen die der süditalienischen Handschriften. — Der Zusammenhang der süditalienischen Hss. mit den Sinaitischen geht soweit dass sich auch gewisse palaeographische Details, die bisher als charakteristisch für die süditalienischen Hss. galten, wie z. B. die grüne und gelbe Untermalung der Überschriften und Titel, in Hss. des Sinai-Klosters finden. Cf. E. A. Lowe, *An unknown Latin Psalter on Mount Sinai,* «Scriptorium», IX (1955), 177-199.

13. Cf. *M.M.B., Transcripta,* IX, pp. XX-XXXIII, und *Dumbarton Oaks Papers,* IX-X, 151-155.

14. Cf. Dom M. Huglo, *L'Ancienne version latine de l'hymne Acathiste, loc. cit.,* 44-54.

lichen Kontakions entlehnt, und die musikalische Struktur des Prooemiums selbst ist sehr einfach.[15]

Wenn wir noch dazu in Erwägung ziehen, dass gegen Ende des 7. Jhdts. die Melodik der Hymne sicher nur geringe Melismen aufwies, so wäre es faktisch nicht unmöglich gewesen, dass Germanos selbst das von ihm am gleichen Tage gedichtete Prooemium anstimmte, und dass das Volk mit dem Refrain respondierte. Denn der Akathistos war eine der bekanntesten Hymnen der Ostkirche und das ursprüngliche Prooemium, das den Bericht der Verkündigung gibt, schloss mit dem gleichen Refrain Χαῖρε νύμφη ἀνύμφευτε (*Ave, sponsa insponsata*), wie das Sieges-Prooemium, welches das Verkündigungs-Prooemium verdrängte.[16]

Wir können aber noch weiter gehen : die Melodik des Akathistos ist nicht eine individuelle Schöpfung für diese Hymne ; die Komposition des Akathistos ist in einem Stil gehalten, den wir auch in anderen Kontakien finden, ja mehr noch, wir finden in ihnen selbst die gleichen melodischen Phrasen, wie in unserer Hymne.

In dem Kontakion für den hl. Symeon Stylites am 1. September findet sich die folgende Auszierung der Kadenz c′ — g :

die sich im Akathistos in Zeile 10 und 21 der ungeraden Strophen in nahezu identischer Gestalt wiederfindet.

Es ist bisher noch nicht eine genügend grosse Zahl von Kontakien transkribiert worden, um zu abschliessenden Resultaten zu kommen ; so viel scheint heute aber schon sicher zu stehen : 1) dass sich alle Kontakien auf eine kleine Zahl von Melodien zurückführen lassen ;

15. Vergl. die Analyse des Prooemiums in meinem bereits genannten Aufsatz in «Die Musikforschung», VI, 107 and 202-4.

16. Das erste Prooemium hat nun seinen Platz im Officium des Akathistos gegen Ende der Vesper, unmittelbar nach dem *Pater noster* ; es ist zum *Apolytikion* (sc. Troparion) geworden, d. h. zum Troparion, das den Abendgottesdienst abschliesst.

2) dass die Kadenzen, die sich am Zeilenende finden, Ausschmückungen jener Formeln sind, deren Vorhandensein ich als essentiel für den Charakter eines der acht Echoi feststellte; 3) dass die Maëstores, welche die melismatischen Verzierungen einführten, bestimmte Tongruppen und Wendungen bevorzugten, andererseits aber bestrebt waren, die in einer folgenden Strophe zu wiederholende Phrase jedesmal leicht zu verändern, wie aus den nachstehenden Fassungen von Zeile 8 in Strophe I, III und VII des Akathistos zu ersehen ist:

Die einzige liturgisch mögliche Erklärung für das Überhandnehmen der Musik über die Worte scheint die folgende zu sein. Durch die, wohl zu Beginn des 8. Jhdts. erfolgte Reduktion der Kontakien von 24 und mehr Strophen auf Prooemium und erste Strophe war der homiletische Charakter der Dichtungen zerstört; was übrig blieb, ähnelte formal den ein-und zwei-strophigen Troparien, mit denen das Morgen- und Abend Offizium so reich bedacht war, und so mag bereits zu dieser Zeit eine Auszierung begonnen haben. Seit dem 11. Jhdt. wurden die liturgischen Gesänge von den Musikern, den Maëstores, mit Melismen reich ausgeziert, und es müssen auch die Maëstores gewesen sein, die nun die Kontakienmelodien melismatisch auszierten, so dass das Kontakion wenigstens musikalisch etwas von seiner früheren dominierenden Stellung im Morgen Offizium zurückgewann.

Das Auffallende an der Struktur der Kontakien ist die melodische Oekonomie. Nehmen wir z. B. das Kontakion (Prooemium) des Textes der hl. Thekla (Kontakarium fol. 51 r/v.). Die melodische Linie zur ersten Zeile (A), die aus drei Phrasen besteht (*a, b* und *c*), enthält das thematische Material der Strophe; die lange Phrase *d* in Zeile 3 ist in ihrem Hauptteil eine ausgedehnte Schlusskadenz, und dasselbe gilt von *e*. Die Spitzentöne sind: *e′ (f′) d′ c′ h a (f) g*.

a
b
c
a
b
c
a¹
b¹
c¹
d
a²
b²
c¹
c
b²
b
e
b
e

Die vier ersten Zeilen haben *A*, oder eine leichte Veränderung davon (A_1) ; nur die fünfte Zeile beginnt mit einer Variante von *b* (b_2) und die sechste mit *b*, das dann in die Schluss-Kadenz übergeht. So ergibt sich das folgende Schema :

Zeile 1 *A*	*a b c*
Zeile 2 *A*	*a b c*
Zeile 3 A_1	*a, b, c, d*
Zeile 4 A_2	$a_2\ b_2\ c_2\ c$
Zeile 5 *B*	$b_2\ b\ c$
Zeile 6 B_1	*b e*

Nehmen wir nun wieder den Gedanken auf, dass die ornamentierte Melodiefassung, die in unserem Codex überliefert ist, sich auf ein weitaus einfacheres Original zurückführen lässt, so gewinnt für mich die Auffassung immer grössere Wahrscheinlichkeit, dass die Kontakien ursprünglich zu einfachen, sich öfters zeilenmässig wiederholenden Melodien gesungen wurden.

In der Fassung, in der die Melodien im Codex Ashburham. 64 vorliegen, ist das Verhältnis von Wort und Ton völlig zu gunsten der Musik verschoben. Man sehe nur wie im Kontakion für Symeon den Styliten in der Vertonung der Worte τὰ τοῦ ἡρώος ἄθλα (die Kampfpreise des Helden) aus rein musikalischen Gründen, der Artikel τά eine volle Phrase erhält :

Im ersten Augenblick wäre man geneigt, die Auszierung des Artikels als sinnlos zu empfinden, da wir gewöhnt sind, dass die Hauptworte Melismen tragen. Im byzantinischen Gesang aber, genau so wie im gregorianischen, sind es in der Regel die unwichtigen Worte und die wenig betonten Silben, welche ausgeziert werden, damit die wichtigen Worte und Silben verstanden werden können. Hier allerdings ist die Melismatik bereits so stark entwickelt, dass das Ohr mehr der Musik als dem Wort folgen kann.

Die Vorlage des *Codex Ashburnham.* L 64 in einer Facsimile Ausgabe ermöglicht es nunmehr den melismatischen Gesang des 13. Jhdts. in der Version der Basilianer Klöster Süditaliens zu studieren. Es ist eine Farbigkeit in diesen Gesängen wie in den gleichzeitigen Mosaiken,

deren Figuren viel von dem hieratischen Charakter der früheren Epoche aufgegeben haben und uns emotionell bewegt entgegentreten. Es ist eine Kunst der Reife, man mag sagen der Überreife ; aber wie immer man zu ihr stehen mag : das erstaunlich hohe technische Können das sich z. B. in der Komposition der einzelnen Strophen des Akathistos offenbart, die Kunst durch kleine Varianten den Ausdruck einer Phrase zu ändern, durch Einschübe die melodische Linie intensiver zu gestalten, all dies lehrt uns mehr und mehr die Maëstores zu schätzen, die das Erbe der Hymnographen antraten, und nun als Musiker den übernommenen Gesängeneine reichere Gestaltung und reicheren Ausdruck gaben.

EGON WELLESZ

EINE NEUENTDECKTE MOZARABISCHE HANDSCHRIFT MIT NEUMEN

I

Schon 1927 bemerkte Peter Wagner, dass von mozarabischen Denkmaelern «noch andere vorhanden sind, die, noch nicht allgemein zugaenglich, abseits von der Gelehrtenstrasse in der Verborgenheit schlummern» und fuegte auch gleich hinzu «dass er fuer diese Annahme in Toledo wichtige Anhaltspunkte gewonnen haette».[1] Diese Vermutung hat sich im Jahre 1946-7 aufs erstaunlichste bestaetigt, als ich — ganz zufaellig — ein Fragment aus einem toletanischen Manual oder Missale entdeckte. Seither hat es sich herausgestellt, dass diese Handschrift die aelteste notierte mozarabische Urkunde der gesamten westlichen Hemisphaere ist.

Dieses MS, dessen Photographien, auch infrarote, hier wiedergegeben werden (*zum erstenmale*), befindet sich in einem Konvolut spanischer Dokumente im Besitz der Bibliothek des Hebrew Union College in Cincinnati. Die im Konvolut befindlichen Handschriften sind sehr heterogen; die kleine Sammlung wurde 1891 von einem Hamburger Antiquariat angekauft und enthaelt (in spanischer, hebraeischer und Ladino-Sprache) kaufmaennische Rechnungen, Familienpapiere, versuchte Faelschungen eines gewissen Palomar aus dem Ende des 18ten Jahrhunderts, und unsere Handschrift. Sie besteht aus vier Pergamentblaettern in folio, $30\,{}^{1}/_{2} \times 23$ cent., beschrieben mit westgotischen Minuskeln, Neumen, und ist in ausgezeichneter Verfassung. Alle Texte ruehren von derselben Hand her; ob man das Gleiche von den Neumen sagen kann, scheint etwas problematisch. Das MS ist mindestens teilweise ein Palimpsest; doch selbst in der infraroten Photographie kann man nichts mehr vom alten Text erkennen. Da Verfasser auf dem Gebiet

1. Cf. P. WAGNER, *Der mozarabische Kirchengesang und seine Ueberlieferung*, in «Spanische Forschungen der Goerres Gesellschaft», vol. I, Reihe 1 (1928), 119 f.

der iberischen Palaeographie ein homo novissimus war, setzte er sich mit einem ausgezeichneten Spezialisten auf diesem Gebiet in Verbindung, meinem inzwischen leider verstorbenen Freund Prof. Dr. Rodney Robinson, von der Universitaet Cincinnati. Professor Robinson identifizierte die Handschrift — nach eingehendem Studium und Detailphotographien — als ein Fragment eines westgotisch-mozarabischen Chorbuchs oder manuals, vielleicht sogar eines toletanischen Missale aus dem spaeten neunten oder fruehen zehnten Jahrhundert. Es enthaelt einen Bericht ueber die hlg. Leocadia, Patronin von Toledo, und einige Orationen, die sich alle auf sie beziehen. Es koennte also aus einem Sanctorale stammen. Andere Gelehrte, u. a. die Archivare des Hispanic Institute in New York, stimmen der Ansicht Professor Robinsons durchaus bei.

Sind mozarabische Ritualhandschriften an sich schon selten, so gilt dies in sehr erhoehtem Mass fuer notierte Manuskripte; denn das alte mozarabische Neumensystem kann nicht viel laenger als 200 Jahre gedauert haben, wie wir sehen werden. Um diese Behauptung zu erhaerten, seien zunaechst einige liturgische und religionsgeschichtliche Daten erwaehnt.

Die roemische Liturgie und der ihr organisch verbundene Gesang, d. h. die Gregorianische Ueberlieferung wurden im Konzil von Burgos 1080 fuer das damalige Spanien dekretiert; Alfons VI. eroberte in 1085 Toledo, die Hochburg des partikularistischen mozarabischen Ritus. Von da an galt fuer Toledo der Konzilsbeschluss von Burgos; nur in einigen Kapellen wurde die mozarabische Liturgie auch weiterhin noch toleriert. Wir sehen jetzt von den viel spaeteren Rekonstruktionsbestrebungen des Kardinals Ximenes de Cisneros (gest. 1517) ab, die fuer unsere Handschrift keine Bedeutung haben koennen.

Mit theologischen Disputationen, ja sogar mit Gottesurteilen wurde der alte mozarabische Ritus verteidigt, aber die Zeitlaeufte und vor allem die starke Zentralisierungspolitik der Kurie standen den partikularistischen Tendenzen schroff entgegen.[2] 1091 beschloss das Konzil von León die gotische Schrift (littera toletana) abzuschaffen und durch die littera gallica zu ersetzen. Das war vermutlich der coup de grâce fuer das mozarabische Schrifttum, und als der Ritus versank, fiel auch die dazugehoerige Literatur in Vergessenheit und verkuemmerte bald nachher. Andererseits sind neumierte mozarabische Denkmaeler *vor* 860

2. Ueber die Quellen jener Rettungsversuche s. P. WAGNER, *a.a.O.*, p. 122.

nicht bekannt, und so duerfen wir eigentlich nur die Spanne von 860-1060 in Betracht ziehen.

Was den mozarabischen Ritus und seine Neumen so ausserordentlich raetselhaft erscheinen laesst, sind zwei Grundtatsachen: (a) die adoptionistische Tendenz der Toletaner Bischoefe schon seit Ildefonsus, und (b) die Unlesbarkeit der mozarabischen Neumen. Diese scheinbar so inkongruenten Fakten sind aber wahrscheinlich miteinander verknuepft. Im folgenden wollen wir versuchen, die kausale Verbindung dieser merkwuerdigen Erscheinungen wenigstens hypothetisch zu rekonstruieren.

Der Bischof Elipandus von Toledo hatte an Alcuin, den Berater Karls des Grossen mehrere Briefe gerichtet, in denen er die Doktrin des Adoptionismus energisch verteidigte, und sich dabei auf seine Vorgaenger im Episkopat Eugenius, Ildefonsus, Julianus und andere beruft.[3] Julianus war der letzte dieser Reihe (gest. 690), und seine Amtsnachfolger werden von Elipandus merkwuerdigerweise nicht genannt.

Alcuin antwortete in strengem Ton ex cathedra; er vergleicht die Worte Gott-Vaters, Jesus betreffend, mit den von Elipandus zitierten Sentenzen der toletanischen Bischoefe im Hinblick auf deren respektive Autoritaet. Die Briefe sind voll von sarkastischen und malizioesen obiter dicta.[4]

Aus dem kurzen, aber profunden Essay von Mgr. Mercati lernen wir ferner, dass Cixilanus, der Biograph des hlg. Ildefonsus, ueber des letzteren Schriften sagt: «duas missas in laudem ipsorum dominorum suorum, quas in festivitate sua psallerent (scil. SS Cosmas et Damian), miro modulationis modo perfecit; quas missas infra annotatas (?) invenietis...»[5] Auch hat nach Cixilanus Ildefonsus als Bischof von Toledo ein canticum und eine «missa quae subter est adnotata» zu Ehren der hlg. Leucadia verfasst. Wir werden noch auf diese denkwuerdige Bemerkung zurueckkommen.

Die Adoptionisten aber konnten sich nicht halten. Schon vor Elipandus Briefwechsel mit Alcuin hatte Papst Hadrian I die adoptionistische Bewegung als Ketzerei verdammt (786), und die Synoden von Frankfurt (794) und Aachen (799) hatten dieses Urteil bestaetigt und verschaerft, d. h., jeden Lehrer und Anhaenger der Bewegung exkommuniziert.

3. Der Text findet sich (auszugsweise) in E. BISHOP, *Liturgica Historica*, p. 204 (von Mgr. Mercati): voller Text in *PL*, XCVI, 874 ff.
4. In *Monumenta German. Concil. II*, pp. 111, 145; also *PL*, CI, 1333 f.
5. Cf. Mgr. Mercati in BISHOP, *Liturgica Historica*, p. 207.

Elipandus, der im arabischen Spanien lebte, konnte von Rom aus nicht gezuechtigt werden und verteidigte seine haeretische Lehre bis zu seinem Tode. Es ist uebrigens nicht unmoeglich, dass die Moslems die Ketzerei Elipandus' beguenstigten, sowohl aus religioesen wie aus politischen Motiven. Alcuin, «der intellektuelle Premierminister Karls des Grossen» (wie ihn M. Guizot nannte) hatte seinerseits die Angelegenheit verfolgt; das literarische Resultat war ein kleines Buch «Adversus Elipandum», geschrieben um 800.[6] Es scheint, dass er, und mit ihm der gesamte westeuropaeische Klerus den spanischen Christen, und ganz besonders den Bischoefen von Toledo misstraute, die sich ja nicht der paepstlichen Autoritaet gebeugt hatten.

Als die spanischen Koenige Toledo wieder in ihren Besitz brachten (1085), war zwar die adoptionistische Bewegung schon tot und wohl auch vergessen; aber wer die spanische Politik der Kurie verfolgt, kann sich dem Eindruck nicht entziehen, dass man ganz besonders streng darauf sah, die letzten Spuren des toletanischen Regionalritus auszumerzen. Vielleicht glaubte man sogar, dass der mozarabische Ritus mit der adoptionistischen Lehre in geheimem Zusammenhang stand. Auch P. Wagner scheint dieser Gedanke gekommen zu sein, obwohl er ihn nirgends expressis verbis ausspricht. Aber er laesst die Moeglichkeit offen, dass Rom im Zug seiner zentralisierenden Politik die Fortfuehrung des morazabischen Gesanges, ja sogar seiner Notation unterdrueckt haben koennte:[7]

«Zu beklagen ist aber der ganz seltsame Verlust *aller* mozarabischen Gesangbuecher des 12.-15. Jahrhunderts und damit der Umschrift der alten Gesaenge in das guidonische Liniensystem.»

Er haelt es fuer moeglich, dass dieser Verlust auf eine beabsichtigte Unterdrueckung der altspanischen Tradition zurueckzufuehren sei. Der suspekte Zusammenhang zwischen dem Adoptionismus der Toletaner Bischoefe und den alten mozarabischen Neumen waere dann sozusagen an den unschuldigen Notenzeichen bestraft worden, die zum Tod durch Unlesbarkeit verurteilt wurden.

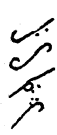
6. In *PL*, CI, 264 ff.
7. WAGNER, *a.a.O.*, p. 124.

II

Und nun zurueck zu unserer Handschrift. Die Neumen sind unzweifelhaft toletanisch, wie ja schon unser verehrter Mgr. Anglès festgestellt hat :

«Existen dos clases de escritura en la notación mozárabe : la horizontal y la vertical. La primera pertenece exclusivamente a los códices toledanos y al códice portugués muy fragmentario, de Coimbra. Sus neumas están inclinados a derecha. Con este procedimiento lograban los copistas economizar pergamino.»[8]

Diese Bemerkung trifft genau auf unsere Handschrift zu. Die Neumen sind ganz schiefwinklig geschrieben und an manchen Stellen, wie z. B. ueber «benedictae» im Alleluia laufen sie beinahe parallel mit dem Text. Diese Neumen weisen auch eine gewisse Aehnlichkeit auf mit denen des Cod. de Roda (Madrid, Nationalbibliothek).[9] Auch andere Notenzeichen spanischer, wenn auch nicht toletanischer Herkunft, sind verwandt mit den unsrigen, z. B.



Pes subpunctis
Torculus resupinus
Porrectus subpunctis
Climacus resupinus

und wohl auch andere.[10] Da es sich um eine Messe zu Ehren der hlg. Leocadia handelt und die Notation toletanisch ist, waere es an sich nicht unmoeglich, dass wir hier ein Fragment aus der frueher erwaehnten Messe des Ildefonsus in einer spaeteren Abschrift vor uns haben. Leider war mir weder ein altes Missale Mixtum noch ein Missale Gothicum zugaenglich, und ich kann hier nur diese allerdings erstaunliche Moeglichkeit in den Kreis der Konjekturen einbeziehen.

Bekanntlich koennen diese Neumen nicht in eine genaue Tonschrift uebertragen werden, da wir die Intervalle ueberhaupt nicht, die Tonzahl nur annaehernd feststellen koennen. Dennoch hat ein gluecklicher Zufall uns 21, nach anderen sogar 38 Melodien in genauer Transkription

8. Cf. H. ANGLÉS, *La Música Española* (1041). p. 12.
9. Cf. Facsimile 11 bei ANGLÈS, *op. cit.*
10. Nach G. SUÑOL, *Introducció a la Paleografía musical* (Montserrat 1925), p. 91 ff.

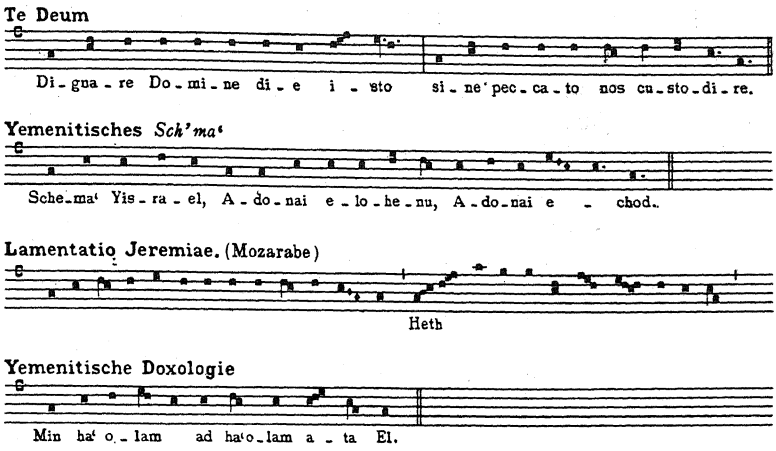
bewahrt, und wir muessen G. Prado[11] und C. Rojo fuer diesen schoenen Fund dankbar sein.[12]

Der Charakter dieser geretteten Stuecke ist sehr einheitlich. Sie bevorzugen einen modus, den Wagner dem IV. Psalmton an die Seite stellt; und sowohl er wie auch Prado erkennen ihn im XV Gloria des Kyriale, im Te Deum der Gregorianischen Tradition, und vor allem in der Rezitation des «Pater Noster» im Missale Mixtum.[13]

Fuer den Autor dieses kleinen Essays bedeutete die haeufige Verwendung dieses Modus eine angenehme Ueberraschung; denn lange vorher hatte er darauf hingewiesen, dass alle Melodien dieses archaischen Modus mit der aeltesten erhaltenen Weise der jemenitischen Juden wesensverwandt, wenn nicht gar identisch sind. Ich wusste damals noch nichts ueber seine Verwendung im mozarabischen Ritus.

Ich hatte damals versucht, den *Tropos Spondeiakos,* den Clemens Alexandrinus als die Weise der juedischen Psalmodie bezeichnet, und von dem uns Plutarch eine genaue und technische Analyse hinterlassen hat (in De Musica), zu rekonstruieren. Dieser archaische Modus findet sich in den aeltesten Schichten der Gregorianischen, Byzantinischen, Syrischen und Hebraeischen Tradition. Und merkwuerdigerweise hatte auch ich das XIV und XV Gloria, des Te Deum, und zwei jemenitische Psalmodien zum Vergleich herangezogen.[14] Um auch hier diese Verwandtschaft zu beleuchten, seien die genannten Glorias, das Te Deum, das jemenitische *Sch'ma'* und schliesslich die mozarabische Weise der Lamentationen nebeneinander gestellt.

11. Cf. G. PRADO, *Mozarabic Melodies* in «Speculum», III (1928), p. 218 f.
12. Cf. C. ROJO und G. PRADO, *El Canto Mozárabe* (1929).
13. Cf. G. PRADO, *a.a.O.*, p. 228, und WAGNER, *a.a.O.*, p. 137.
14. Cf. E. WERNER, *The Doxology in Synagogue and Church,* in «Hebrew Union College Annual», XIX (Cincinnati 1945), pp. 334, 340; auch meine Studie *The Attitude of the Church Fathers to Hebrew Psalmody,* in «Review of Religion», VII (New York, May 1943), pp. 339-352. Es muss hier betont werden, dass die jemenitischen Juden niemals mit dem Christentum in Beruehrung gekommen sind.



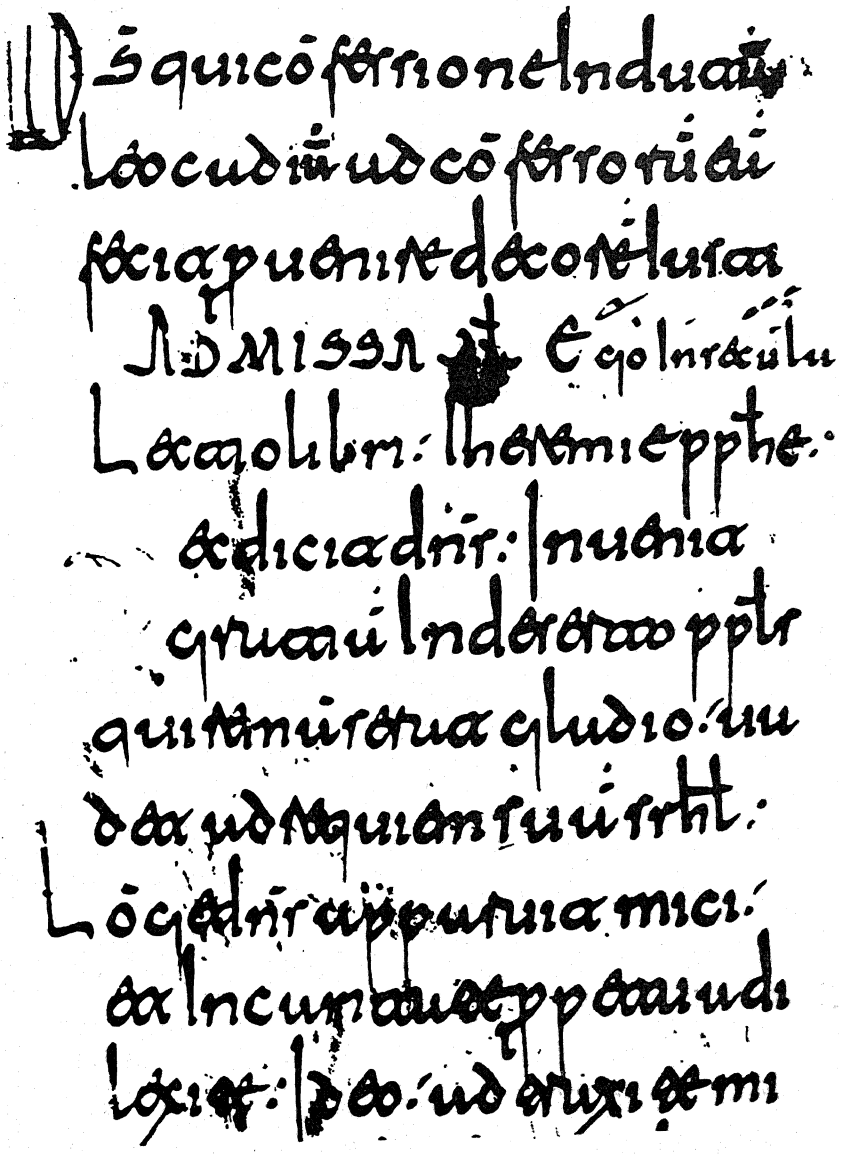
Auch Prado ist bei der Analyse seines quantitativ geringeren Materials zu dem gleichen Schluss gekommen : «that the first Christians of Jerusalem must have sung in this way ; for this text (Gustate et videte, ebenfalls in diesem archaischen Modus gehalten) is the communion antiphon in the liturgy of Jerusalem and all Eastern rites derived from it».[15]

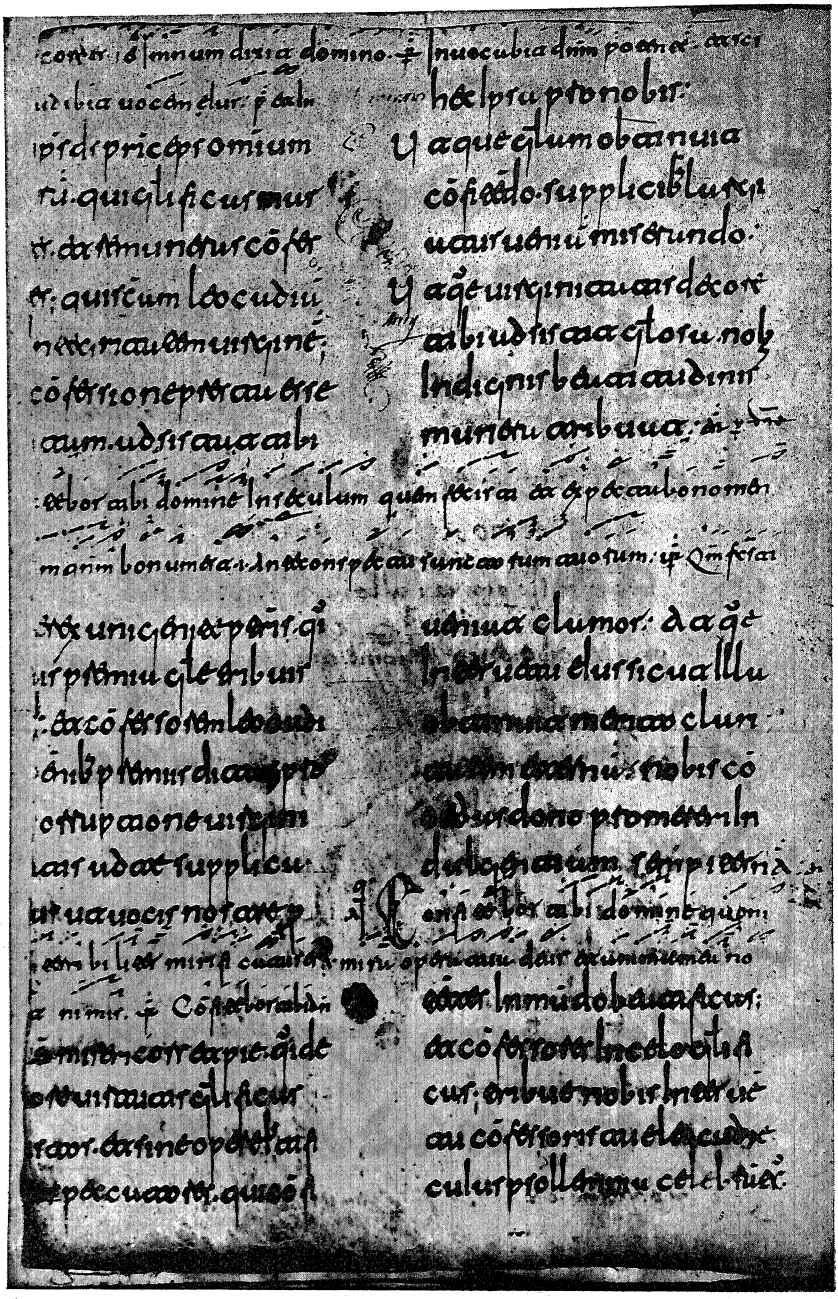
Aber auch die Rezitationspraxis des mozarabischen Pater Noster folgt altjuedischen Vorbildern und Vorschriften. Wir wissen, dass jede Bitte des Pater noster mit «Amen» respondiert wurde.[16] Das ist Brauch und Gesetz der Synagoge fuer jede Benediktion and alle laut gesprochenen preces. Auch bezeugt schon Cyrill von Jerusalem diese Responsion gerade fuer das Vaterunser.[17] Selbst das stille Beten des Pater in der Vormesse, die ja auch Nicht-Christen zugaenglich war, entspricht juedischen Brauch. Die Identitaet geht aber noch weiter. Sie erstreckt sich auch auf die *Melodie* des mozarabischen Pater Noster ; denn auch dieses Kerngebet der christlichen Liturgie wird nach mozarabischer Tradition in jenem Modus gesungen, zu denen auch die oben zitierten Glorias, das Te Deum, und die jemenitischen Psalmodien gehoeren : wieder begegnet uns der *Tropos Spondeiakos*.[18] Koennen alle

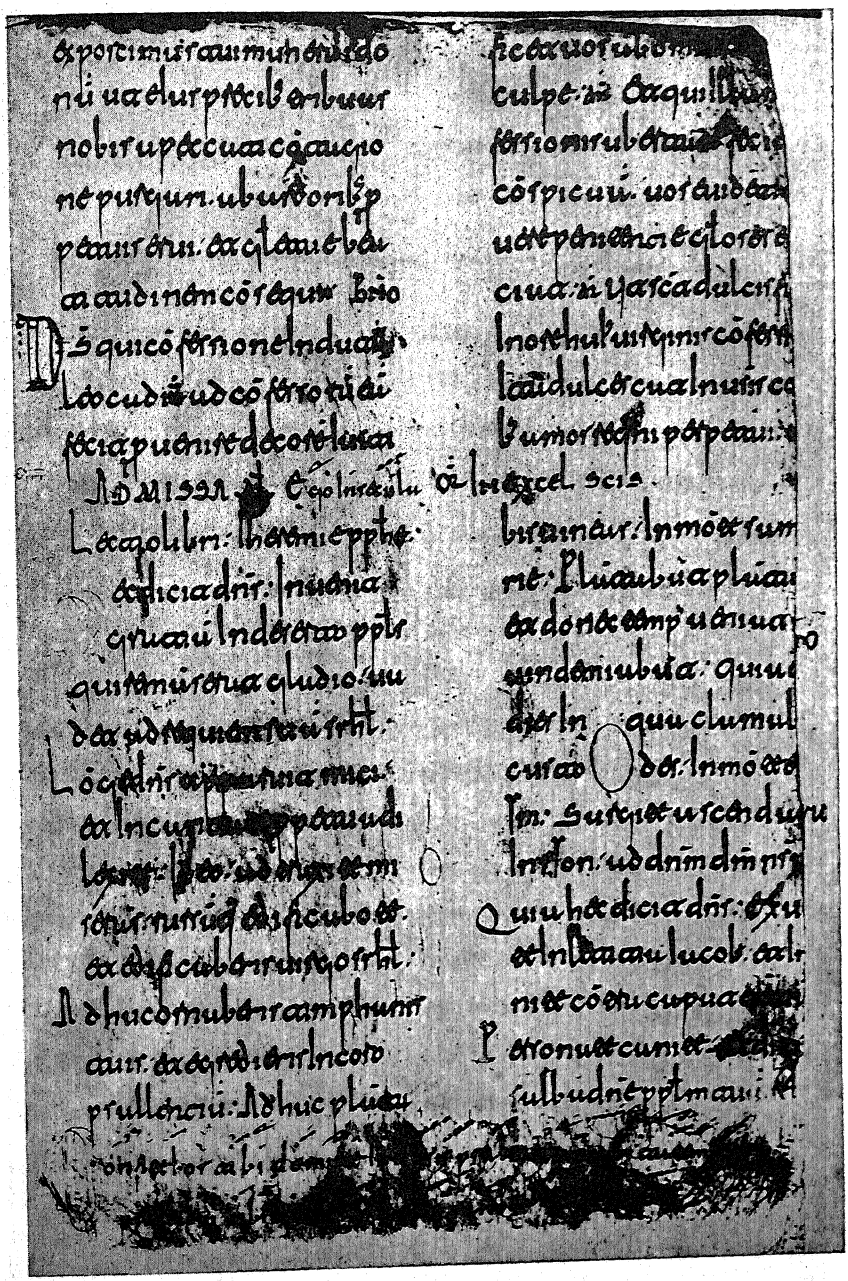
15. PRADO, *a.a.O.*
16. Cf. J. A. JUNGMANN, S. J., *Missarum Sollemnia*, 2. Aufl., II, p. 348.
17. CYRILL VON JERUSALEM, *Catech, mystag.*, V, 18.
18. Ueber die Melodie des mozarabischen Pater Noster, vergl. P. WAGNER, *Einfuehrung in die Gregorianischen Melodien*, III, p. 58 ff. ; A. GASTOUÉ hat m. W. auf diese Beziehung zum erstenmal hingewiesen, in *Les Origines du Chant Romain*, p. 60.

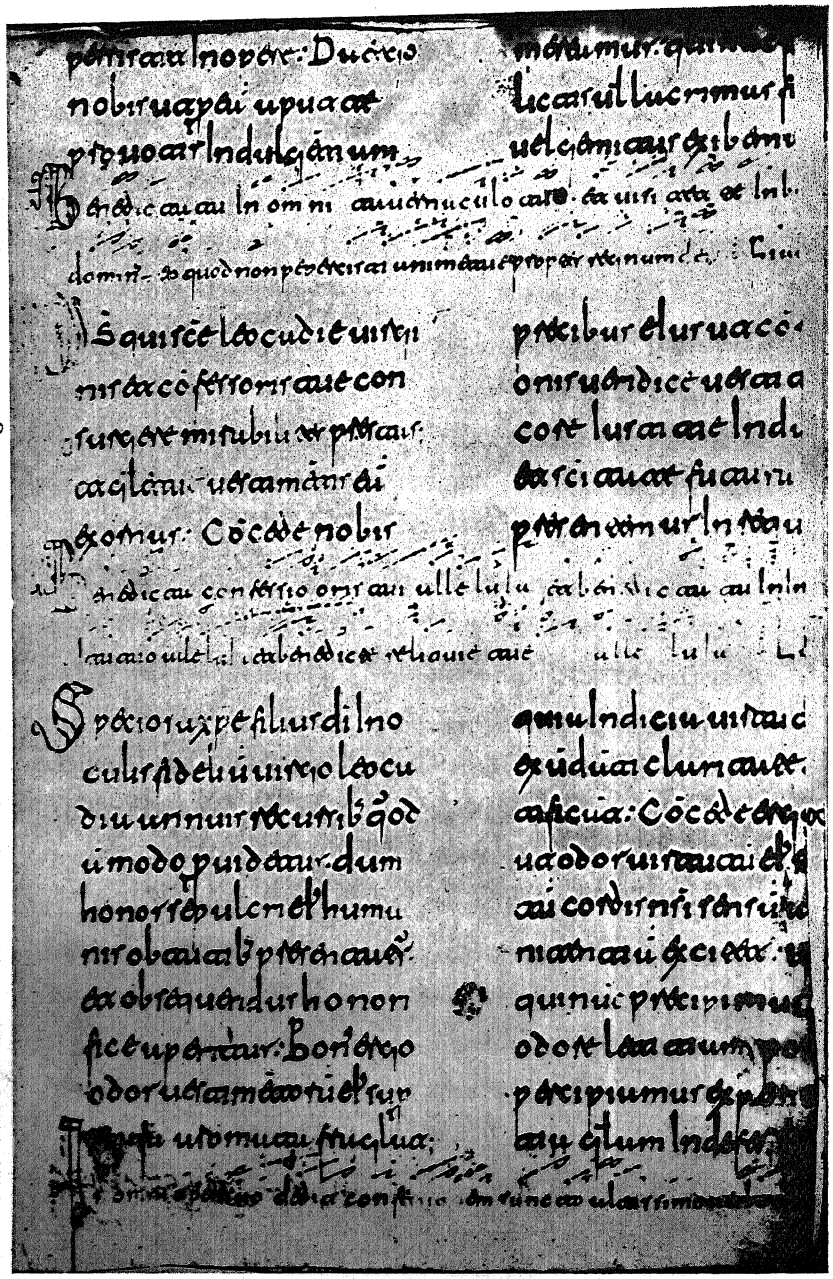
diese Beziehungen und Aehnlichkeiten nur auf purem Zufall beruhen, oder liegt ihnen eine gemeinsame und historische Ursache und Quelle zu Grunde? Wir neigen dazu, die zweite Alternative zu bejahen. Diese alte gemeinsame Quelle der mozarabischen, Gregorianischen, syrischen, Byzantinischen und hebraeischen Gesangstraditionen kann wohl nur die synagogale Praxis zur Zeit des beginnenden Christentums gewesen sein. In anderen Veroeffentlichungen hat der Verfasser dieses Problem ausfuehrlich eroertert. Die herzliche Ermutigung, die er bei dieser Arbeit von Mgr. Anglès erfahren hat, wird ihm immer unvergesslich bleiben.

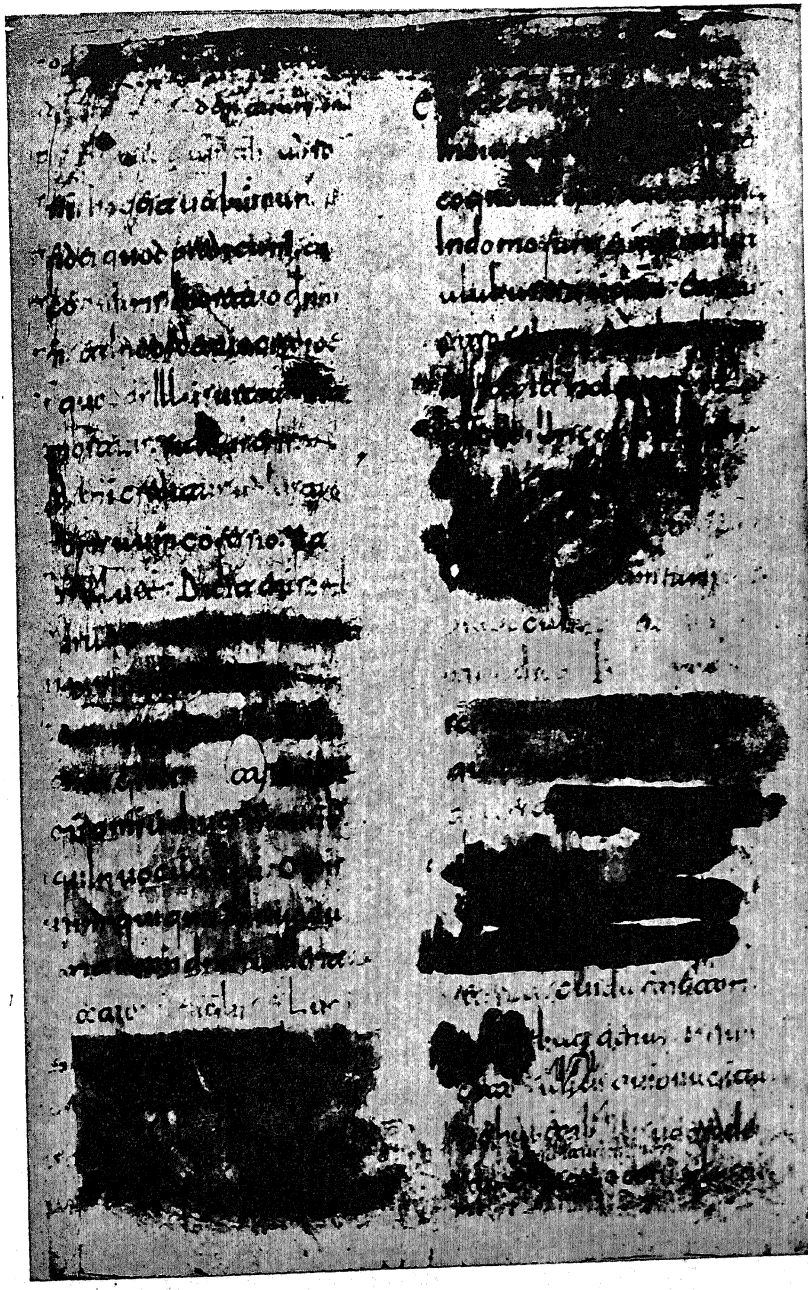
ERIC WERNER

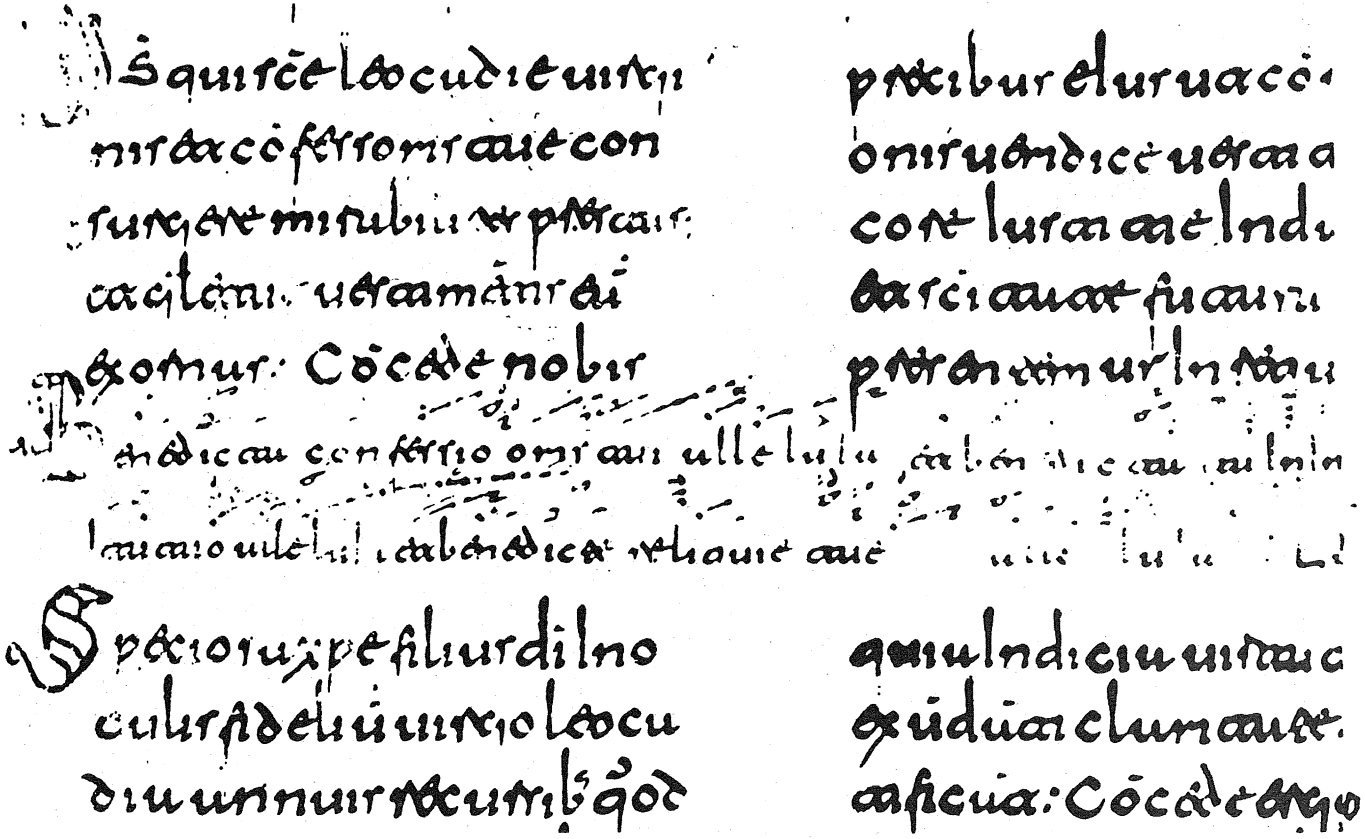


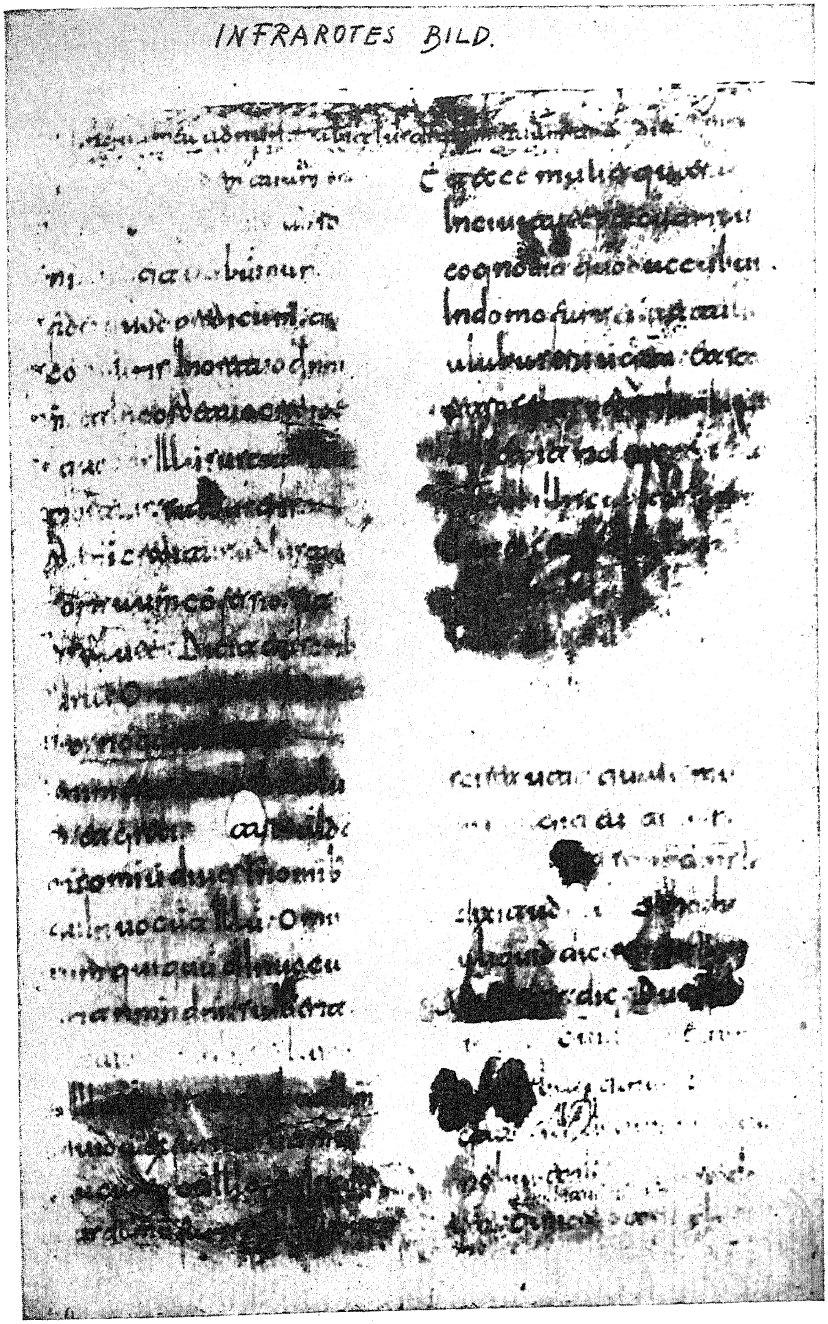












[15]

ELEMENTARE MELODIETYPEN ALS ABSCHNITTE MITTELALTERLICHER LIEDWEISEN

Von Ausnahmen abgesehen, hat sich künstlerisches Schaffen niemals im Streben erschöpft, gänzlich Neues, Unerhörtes hervorzubringen, sondern stets hat es an überliefertes Gemeingut: an Gattungen, Formeln und Typen angeknüpft. Das gilt, wie für Rede und Dichtung, Malerei und Plastik, so erst recht für die Musik, und es gilt noch weit mehr als für die forschrittsfreudigere Neuzeit für das Mittelalter. Mehr als seit dem Zeitalter der Erfindungen und Entdeckungen bestand vorher das Gestalten im Ausgestalten, das Schaffen im Weiterbilden und das Werk des Einzelnen aus individualisiertem Gemeingut. Demgemäss ist es besonders für das Mittelalter ein Hauptthema der historischen Kunstwissenschaften geworden, Typen und Topoi zu ermitteln.[1] Wieviel haben frühere Historiker als individuellen Einfall und originale Neuschöpfung verkannt, und in wievielen Fällen hat neuere Typus- und Toposforschung dergleichen als Abwandlungen rhetorischer Formeln, konventioneller Metaphern und traditioneller Bildmotive nachgewiesen!

Alle Schöpfer mittelalterlicher Musik haben aus einem Gemeingut von Floskeln, Manieren, Klauseln «geschöpft» und sich zugleich gebräuchlichen Ordnungen, wie modi, toni und genera, untergeordnet; darüber hinaus aber haben sie in den meisten Gattungen auch ganze Melodiegestalten aus der Tradition übernommen. An einen «cantus prius factus» schliessen nicht nur die meisten polyphonen Werke an, sondern auch die Mehrzahl der einstimmigen oder, wie man genauer sagen sollte, der einstimmig notierten Gesänge und Instrumentalstücke beruht auf solcher Anknüpfung. Viele folgen in ihrem ganzen Verlauf der übernommenen Melodie, zum Beispiel Kontrafakturen; in anderen bildet diese nur einen Abschnitt, zum Beispiel den Refrain, oder man

1. S. besonders E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern 1947. 2/1954).

erweitert sie durch Tropen. Viele übernehmen eine individuell bestimmte, auch in Einzelheiten festgelegte Melodie; andere dagegen sind Abwandlungen einer Formel, eines Modells, eines Typus.

Der Begriff «Melodietypus» wird von manchen Forschern vage verwendet; um so mehr begegnet er bei anderen Forschern skeptischem Unverständnis. Im folgenden bezeichnen wir mit diesem Terminus nur Melodiegestalten, die nicht in Einzelheiten festliegen, aber als ein Gerüst wesentlicher Merkmale bestimmt und begrenzt sind. Merkmale sind: Ton- und Zeitumfang, Tonart, Kadenztöne, Buchstabenform, Kurve oder Profil der Tonfolge.[2] Die melodische «Linie» ist mithin nur eine Komponente der Gestalt unter anderen; sie ist oft wichtiger, manchmal aber auch unwichtiger als die rhythmische und tonale Komponente. Für den Melodietypus zum Beispiel unserer Notentafel 3 sind folgende Merkmale konstitutiv: zwei Singzeilen, acht Takte; Ambitus einer Sexte, dorisches Hexachord c-a mit d als Tonika; Beginn mit dem Quintsprung d-a, Schluss beider Zeilen auf der Tonika d; Kurve: zwei Bögen auf und abwärts, der eine mit den Kerntönen d a d, der andere mit c f (oder g) d.

Melodietypen in diesem Sinn sind Grundrisse, Modelle oder Gestaltschemata.[3] Sie spielen in der Melodik eine ähnliche Rolle wie auf ihren Gebieten das im Mittelalter formula genannte Briefmuster oder die Gerüststrophe, das Webmuster für Teppiche oder die Modellerzählung, d. h. der Grundriss einer Geschichte, die in mehreren erzählenden Liedern behandelt, aber verschieden abgewandelt und ausgefüllt wird. Den Sängern und Komponisten bieten sie grösseren Spielraum für Varietäten als eine individuelle Melodie (obwohl auch eine solche in Variantenbildung und Paraphrasierung oft weitgehend abgewandelt wurde und obwohl tongetreue Konkordanz nur ein Grenzfall sein konnte, wo immer mündliche Weitergabe wesentlich beteiligt war). Sie bieten aber dem Schaffen und Modeln einen wesentlich kleineren Spielraum als Gattungen und Gattungstypen (wie zum Beispiel die Melodik des altdeutschen Tageliedes). Zwar werden Melodietypen nicht nur innerhalb solcher Spielräume abgewandelt, sondern der Gestaltwandel geht über diese Grenzen hinaus und greift auch die konstitutiven Züge an; anders

2. Zahlreiche Melodietypen in diesem Sinne zeigen die Melodietafeln meiner Abhandlung *Europäischer Volksgesang. Gemeinsame Formen in charakteristischen Abwandlungen* (Köln 1952); s. a. mein Buch *Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst* (Kassel 1957), besonders das Kapitel «Volksmusik und Wiener Klassik» mit der Notenbeilage S. 291 ff.

3. Über verschiedene Gestaltschemata s. CURTIUS, *a.a.O.*, S. 394 ff, 85 u.a.

als zeitlose Schemata entstehen und vergehen, verwandeln und vermischen sich die geschichtlich lebenden Typen. Im folgenden steht jedoch nicht der Wandel eines Typus in einen anderen zur Rede, sondern es hadelt sich um kleinere Unterschiede innerhalb des jeweiligen Spielraumes.

Eingehender als bisher[4] möchte ich in diesem Beitrag auf zwei Tatsachen hinweisen:

I. Elementare Tongestalten von zwei bis fünf kurzen Zeilen sind einstmals sehr oft in umfangreichere Melodien eingegangen, und zwar nicht nur als Refrain, sondern als Abschnitte verschiedener Art und Stellung. Solche Melodiebildung findet sich auch schon innerhalb des Volksgesanges,[5] besonders aber in denjenigen ursprünglich usuellen, nicht rein literarischen Gattungen des mittelalterlichen Liedes, welche mittleren und oberen Bildungs- und Gesellschaftsschichten zugehörten, so in Liedern der Troubadours und Trouvères. Als eine Art der Einbeziehung melodischen Gemeingutes steht sie zwischen der Kontrafaktur und andererseits der Verwendung von Floskeln als Teilstücken (Eingangsformeln, Spielfiguren, gesanglichen Ornamenten, «Anklängen»). Man übernimmt geschlossene Melodiegestalten, welche wegen dieser Geschlossenheit auch selbständig vorkommen könnten und von denen viele tatsächlich selbständig belegt sind, als Teilsätze und fügt anderes hinzu, sei es erweiternd, fortspinnend oder wie sich sonst von einer kürzeren Melodie aus eine längere formen lässt. Die übernommene Melodie wird oft mit Differenzierung wiederholt und in Reprisenformen als Anfang und als Schluss verwendet.[6] Als Teilsatz, zum Beispiel Refrain oder ripresa, erhält sie einen Stellenwert und damit einen Charakter, den sie als selbständiges Gebilde nicht besass. Zudem wird sie dem Lied, in das sie eingeht, eingepasst. Sie verliert das Elementare ihres ursprünglichen Stils und Daseins. Man stilisiert sie auf ritterliches oder urbanes Gehaben oder auf geistlichen Volksgesang hin. Auch wird sie ja zum Glied nicht einer textlos puren «Melodie», sondern der

4. Ausser den beiden oben genannten Arbeiten s. *Schrift und Tradition als Quellen der Musikgeschichte, Die vergleichende Frühgeschichte der europ Musik als methodische Forschung, Der mittelalterliche Liedkanon* (Kgr. — Berichte Bamberg 1953, bes. S. 172 f, Basel 1949, S. 212-221 und Lüneburg 1950, S. 71-75) sowie (gemeinsam mit W. Salmen) *Die Tanzmusik im deutschen Mittelalter*, «Zs. f. Volkskunde», L (1953), 164-187.

5. Vgl. z. B. in meiner Sammlung *Europäischer Volksgesang* den zweizeiligen Typus Nr. 34 mit den Kehrreimen in Nr. 97, c u. d, sowie 92 b.

6. Manche Lauden beschränken sich auf mehrmalige Wiederholung des formelhaften Zweizeilers, ohne ihn auszugestalten oder fortzuspinnen, z. B. Liuzzi, *Lauda*, I, Nr. XX (*Stella nuova*), XXIV, XXX.

«Weise» des betreffenden Liedes und nimmt damit an dessen Gesamtqualitäten teil, welche durch Inhalt, Sprache und Lebensfunktion mitbestimmt sind. Unwillkürlich trägt man daher eine solche Melodiegestalt in anderen Bewegungsarten und Gefühlsfarben vor, wenn sie als Glied hier des Reigenliedes «Meye dein», dort des Ostergesanges «Wir wollen czu dem Grabe gan» oder eines französischen Liebesliedes begegnet (s. unser Notenbeispiel 4). Als Weise dieses oder jenen Liedes, dieses oder jenen Tanzes wird sie im Vortrag anders gefärbt und auch in solchen Zügen, die das Notenbild festhält, anders geprägt.

II. Diese elementaren Melodietypen sind international verbreitet, und zwar sowohl als selbständige Gebilde wie auch als Teilsätze. Sie finden sich bei Troubadours, Trouvères und Minnesängern, in Lauden, Cantigas, Carols und deutschen geistlichen Spielen. Die verschiedenen Repertorien hängen, wie in anderer Hinsicht, so durch die Teilhabe am selben Schatz elementarer Melodietypen miteinder zusammen. Die gemeinsamen Formen aber werden gemäss den Stilunterschieden der Völker, Zeiten und Gattungen charakteristisch abgewandelt. Hier prägt sich französische, dort italienische Art leib-seelischer Bewegung in die Melodie ein, hier der Stil eines deutschen Volkstanzes, dort der eines provenzalischen Troubadourliedes. Indem wir methodisch vergleichen, können wir besser als sonst das Gemeinsame und das Verschiedene feststellen, gegeneinander abwägen und durch den Kontrast sinnfällig machen.

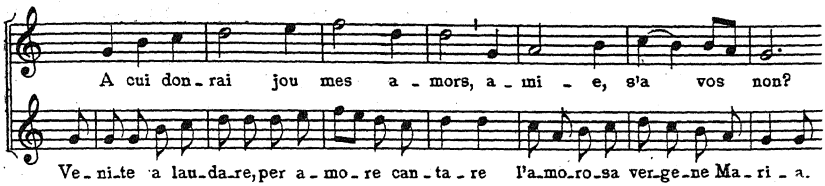
*

Aus den vielen Aufgaben, welche nach alledem zu stellen sind, hebe ich im folgenden nur eine heraus ; ich beschränke mich darauf, ein paar der einfachsten unter den elementaren Melodietypen, nämlich zwölf Zweizeiler in Liedern verschiedener Länder und Gattungen nachzuweisen, eine Auswahl der Belege in Notenbeispielen zusammenzustellen und sie vergleichend zu beschreiben.

Um den Vergleich zu erleichtern, haben wir die Belege jeweils auf die gleiche Tonhöhe transponiert. Wird der Zweizeiler im Rahmen des ganzen Melodie mit differenzierter Kadenz wiederholt, so geben wir nur die Wiederholung mit dem Ganzschluss. Da die herangezogenen Quellen in Faksimiles oder wissenschaftlichen Übertragungen dem Forscher unschwer zugänglich sind, verzichten wir, um Raum zu sparen, darauf, diese und andere Abweichungen von den Quellen bzw. von den Übertragungen durch den Herausgeber im einzelnen Falle anzugeben.

1

I. Refrain-Pastourelle, Hs. Noailles, fol. 78, GENNRICH, *Rond.*, II, Nr. 7, S. 5. — II. LIUZZI, *Lauda*, I, S. 256 f.



Die beiden ersten Belege bieten ein Musterbeispiel dafür, wie stark sich in einer kleinen Melodie trotz gleichem Grundriss der Gestalt die Unterschiede zweier Völker ausprägen können. Beide, das französische Liebeslied und die italienische Lauda, welche einem kindlich-geistlichen Reigen nahekommt, stehen im sol-Modus, und in beiden folgt auf einen grösseren viertaktigen Bogen mit den Schwerpunkttönen g d′ f′ d′ ein kleinerer dreitaktiger Bogen gleicher Richtung mit Hervorhebung der Töne a und c′. Die Melodien unterscheiden sich aber sehr charakteristisch in folgenden Zügen: strafferer und spröderer Rhythmus in dreigliedrigem Takt — lockeres, leichtfüssiges, silbenreiches Parlando in geradem Takt aus lauter «Achteln»; männliche — weibliche Endungen; scharfe Zäsur — Übergang zwischen den beiden Zeilen; stärkere Betonung der Quarte c′ und der Septime f′ — Verlagerung des Gewichtes auf die dominantische Stufe d′; herbere und steifere Linie ohne Umschweife — biegsame Rundung mit kleinen Wellen; intensiveres Streben auf die Zieltöne hin — nach dem Aufenthalt auf dem d′ als Zwischenstation im zweiten Takt wirkt der Ton f′ nicht so sehr als Ziel, sondern als spielende Überhöhung.

2

I. ANGLÈS, *Riquier*, Nr. 33, S. 63. — II. LIUZZI, *Lauda*, II, S. 340 f. — III. ANGLÈS, *Cantigas*, Nr. 136, S. 147. — IV AUBRY, *Arsenal*, Faks. I, S. 41, Übertor, II, S. 13.

Zweizeilig, wie alle im vorliegenden Beitrag herangezogenen Melodien, bewegt sich der nächste Typus in einem «Moll»-Pentachord, das er nach oben und unten nur flüchtig um je einen Ton überschreitet. Die Tonika d erscheint jedoch erst gegen Schluss, so dass der Typus wie aus zwei verschiedenen kleinen Ordnungen oder «Tonarten» mit den Kernintervallen a f und g d zusammengesetzt erscheint. In der bogenförmigen Eingangszeile bewegt sich die Stimme nur in der oberen Zone des Raumes mit f als Anfangs- und Schlusston und a als Achse oder Reperkussion.

Der weitere Typus kommt schon im Mailänder Choral und auch als «tonus peregrinus» vor.[7] Zum engeren Typus gehören die rhythmische Form (acht kurze Takte, weibliche Endung und Ausfüllung des Zäsurtaktes 4) und Besonderheiten der Tonfolge (das Initium f g a und der Beginn der Ausgangszeile mit g).

Unter den vier ausgewählten Weisen heben sich die beiden ersten besonders durch ihre Melismatik von den beiden anderen ab. Solche Melismen und Blumen kennzeichnen die späteren Troubadours, deren spätester Guiraut Riquier war, gehören aber auch zu den Stilmomenten italienischen Gesanges und Volksgesanges. In beiden, dem Troubadourlied und der Lauda, wird der Ton a wie eine Reperkussion wiederholt und umspielt und in der zweiten Zeile wird der Ton g zunächst ähnlich festgehalten, während sich die beiden anderen Melodien, die spanische und französische, linearer fortbewegen. Die grössere Weichheit und Rundung italienischer Melodik zeigt sich besonders schön am Schlussmelisma, zumal angesichts der französischen und der provenzalischen Parallele.

3

I. Aus dem Roman du Renart le Nouvel, fol. 52 c; GENNRICH, *Rond.*, Nr. 53, S. 175. — II. LIUZZI, *Lauda*, I, S. 419. — III. Hs. Basel B XI 8 (Anf. 14. Jh.), fol. 43; HANDSCHIN, Fs. f. K. Nef. Basel 1933, S. 126, Beilage 6.

7. S. das oben zitierte Referat auf dem Basler Kongress 1949, S. 218, Nr. IX. Vgl. ferner WIORA, *Europäischer Volksgesang*, Nr. 29/1.

Den dritten Typus habe ich schon oben definiert und auch bei früherer Gelegenheit gewürdigt.[8] Die französische Weise, die erste der drei Belege, erscheint herber und spröder als die beiden anderen; Quarte und Sekunde werden hier stärker betont, und die Mehrzahl der Takte steht im zweiten Modus, so dass eine elastisch-stockende Bewegung zustandekommt. Dagegen ist, wie gewöhnlich, die italienische Lauda durch natürliche Biegsamkeit und Leichtigkeit des melodischen Flusses sowie durch weibliche Endungen und schöne Melismen ausgezeichnet. In ihrer Eingangszeile leuchten die Dreiklangstöne d f a stärker hervor als in den beiden Parallelen. Die deutsche Melodie kommt im Rhythmus der französischen näher, fliesst oder strömt aber stetiger, zumal in der Ausgangszeile. Die Form ist durch Sequenzen kleiner Terzmotive (Takt 2, 6, 7) und durch den dreimaligen Anruf zum Ausdruck der Trauer gekennzeichnet. Um so stärker unterscheidet sich die Weise von den Parallelen auch in Vortrag und Gefühlscharakter. Ihr von Handschin (a. a. O. S. 126) bemerkter Anklang an das französische Liedchen «Lonc tans a que ne vi m'amie» wird nach den ersten Tönen unbestimmt. Wichtiger als der Hinweis auf Anklänge ist in solchen Fällen die präzise Zuordnung zu einem definierten Melodietypus.

4

I. Tanzlied Neidhart, *DTÖ*, Faks. S. 24. — II. Wiener Osterspiel 1472, Nat. Bibl. Wien Cod. 3007, fol. 188 r.; H. Osthoff, *A. f. Mf.*, VII (1942). S. 67. — III. Refrain. Motetten-Fasc. Paris, Bibl. nat. fr. 12615, Gennrich, *Rond.*, II, Nr. 69, S. 79. — IV. Anglès, *Cantigas*, Nr. 189, S. 209.

8. Kgr. — Bericht Bamberg 1953, S. 172 f. In einer Abart des Typus singt man den Quintsprung in umgekehrter Richtung (a d) und erst am Schluss der Eingangszeile; s.z.B. Anglès, *Cantigas*, Nr. 221 und 375, 100 und 353. Eine weitere Abart verlängert die Eingangszeile um einen Takt und beschliesst sie mit dem Unterganzton c; Vgl. Anglès, *Cantigas*, Nr. 15 mit Liuzzi, *Lauda*, II, S. 385. Einen verwandten Typus ohne Quinte bilden die entsprechenden Teilsätze, z. B. in Anglès, *Cantigas*, Nr. 98, 121, 40, 195.

Den nächsten drei Typen ist ausser Umfang und Tonart der Schluss der Eingangszeile in der Quinte gemeinsam. 4 schwingt sich ausserdem schon im zweiten Takt oder Halbtakt zu dieser Stufe empor und beginnt bereits mit einem Quintsprung; die Ausgangszeile wird durch den Abstieg zur Tonika gebildet. Auf Alter und weite Verbreitung des Typus und seine Abarten weist die Zusammenstellung Nr. 34 in Wiora, Europ. Volksgesang hin.

In den beiden deutschen Belegen ist die Eingangszeile in gleiche Hälften gespalten. Textlich liegt, abgesehen vom Unterschied männlicher und weiblicher Endungen, dieselbe Struktur vor wie in der gleichfalls deutschen Weise 3, III; es ist die Form des antiken versus quadratus.[9] Melodisch ist die Verwandtschaft mit denjenigen Zweizeilern bemerkenswert, welche in der ebenso gespaltenen Eingangszeile vom d oder f aus mit Motivwiederholung zweimal zum a aufsteigen und die Fallzeile vom c' zum f führen (Kerntöne: f g a — f g a — c' b a g f). Sie finden sich als Kehrreime z. B. im provenzalischen Tanzlied «A l'entrada» oder andererseits in der «Litanei zur Zeit der Bittfahrten», wie auch als Nachsatz von Vierzeilern, z. B. im Kranzlied «Mit lust tret ich an diesen tanz» und im Geisslerlied «Nu ist diu betfart».[10] Dieser elementare Melodietypus gehört offenbar zu denen, welche im Mittelalter auch im Volke geläufig waren und beim Zusammenwirken von Vorsänger und Gruppe von dieser oft gesungen worden sind.

Die beiden deutschen Belege zum Typus 4 verhalten sich zueinander wie geradtaktiger Tanz und Proporz. Sie unterscheiden sich von den romanischen Parallelen auch durch den einfachen, «stampfenden» Tanzrhythmus und in tonaler Hinsicht (pentatonischer Einschlag, sprunghafte Wendungen, stark betonte Septime). Der derbere, urwüchsigere Charakter ist aber in erster Linie wohl sozial bedingt; sie gehören ausgesprochener als die Parallelen dem Volksgesang an. Demgegenüber schwingt der französische Refrain III feiner und elastischer um die Quint als melodische Achse. Die spanische Weise IV gewinnt aus dem synkopenartigen zweiten Modus der Eingangstakte einen melodischen Fluss, der auch über die Zäsur zwischen den Zeilen hinwegträgt. Im Nachsatz beschreibt sie statt der absinkenden Linie eine Sinuskurve. Die zufällige Übereinstimmung der französischen Melodie in der Tonfolge der Eingangszeile mit Luthers gänzlich wesensverschiedenem Lied «Aus tiefer Not» zeigt sinnfällig die Bedeutung des Rhythmus und des Textes für den Charakter einer Weise.

9. z. B. «scis amorem, scis laborem, scis egestatem meam». Vgl. dazu Ed. FRAENKEL, *Die Vorgeschichte des Versus quadratus*, «Hermes», LXII (1927), 357-370 sowie WIORA, *Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst* (Kassel 1957), 46 f.

10. S. die Zusammenstellung in meinem Beitrag *Der Brautreigen zu Kölbigk in der Heiligen Nacht des Jahres 1020*, «Zs. f. Volkskunde», L (1953), 192.

5

I. *Jena*, I, 46, II, 14. — II. ANGLÈS, *Cantigas*, Nr. 322. — III. LIUZZI, *Lauda*, II, S. 64 f.

Die letzte Melodie des vierten Typus leitet zum fünften über. Dieser beginnt, im Unterschied zum vierten, mit dem Terzmotiv f g a und betont in der Mitte der Eingangszeile die Sexte b. Die Lauda schwingt sich zur Sexte ausserdem in der bogenförmigen Ausgangszeile empor. Im übrigen sind ihr, wie anderen italienischen Melodien, schöne Melismen eigen (vgl. die Quintole mit der Lauda 2, II); auch lässt sie bestimmter als die Parallelen den Tonikadreiklang als Gerüst durchscheinen. In den Cantigas findet sich der Typus, zum Teil mit Abarten, noch mehrfach, so in Nr. 248, 59 und 231 sowie 318, 236 und 90; ferner mit Abstieg zur Sekunde im vierten Takt in Cantigas Nr. 101 (dazu vgl. Liuzzi, Lauda I, Nr. 6 S. 281). Französische Parallelen finden sich z. B. in Aubry, Arsenal Nr. 103 und Gennrich, Rond. S. 157 (Je ne serai).

6

I. Refrain, GENNRICH, *Rond.*, II, S. 286. — II. LIUZZI, *Lauda*, II, S. 124 f.

Der letzte Typus dieser Gruppe besteht aus zwei tetrachordischen Bögen, die in umgekehrter Richtung verlaufen (Kerntöne: a e a — d g d). Die französische und italienische Weise stimmen in der Tonfolge weitgehend überein, unterscheiden sich aber trotzdem sehr charakteristisch.

Die eine hat männliche, die andere die im italienischen Gesang bevorzugten weiblichen Endungen. In der einen sind die Konturen schärfer und die Motive konziser, während die andere sich glatter und fliessender bewegt und leichter vom einen zum anderen übergeht.

7

I. Chrestien de Troyes. Faks.: AUBRY, *Arsenal*, I, 58. Übertr., II, S. 18, Nr. LXIV. Vgl. GENNRICH, *Sieben Mel.*, S. 96. — II. STEVENS, *Carols*, Nr. 8, S. 6. — III. Martin Luther, Politisches Lied von den zwei Märtyrern in Brüssel. J. Walther, *Geystliche gesangk Buchleyn* (Wittenberg 1524), Nr. 6.

Der Abstieg von der Oktave zum Grundton kommt selbständig in Melodien vor, die zwar nicht dem Umfang, aber der Substanz nach Zweizeiler sind.[11] Als Vordersatz war diese Anlage unter anderen in einem beliebten Kanonmodell[12] sowie in Tänzen und tanzartigen Weisen verschiedener Art[13] verbreitet. Die englische und die deutsche Weise, die beide zu politisch-historischen Liedern gehören, zeigen sie in unterschiedlichen Volks- und Zeitstilen und in den beiden Tonarten, in denen sie hauptsächlich vorkommt: «Dorisch» und Dur. Zum engeren Typus gehören der auftaktige Beginn mit emphatisch kräftigem Anfangsakzent und die Rückwendung zur Oktave im 2. bzw. 3. Takt. Die Melodie bei Luther stimmt mit der so viel älteren französischen Liebesliedweise trotz des grossen Stilunterschiedes in allen Schwerpunktstönen überein. Selbstverständlich wird hier, wie in den übrigen Fällen, nicht etwa ein individueller Zusammenhang zwischen der einen und der anderen Melodie behauptet, sondern nur die Übereinstimmung im Typus der Melodiegestalt festgestellt. Als Kontrafaktur aber ist die französische Weise, welche mit dem Zweizeiler I beginnt, im deutschen Minnesang belegt: bei Bernger von Horheim.[14]

11. z. B. WIORA, *Europ. V.*, Nr. 52/2 b u. c.
12. s. WIORA, *Liedkanon, a.a.O.*, S. 74 und W. SALMEN, *Über das Nachleben eines ma. Kanonmodells, Mf.*, VII (1954), 54-57.
13. z. B. WIORA, *Europ. V.*, Nr. 49, 50, 41; s a. OREL, *Franus*, S. 77 und 86.
14. GENNRICH, *Musikwerk*, S. 49 u. 71.

8

I. Raimon de Miraval. ANGLÈS, *Catalunya*, S. 402. — II. LIUZZI, *Lauda*, II, S. 83 f. — III. ANGLÈS, *Cantigas*, Nr. 247, S. 274. — IV. LIUZZI, *Lauda*, II, S. 399 f.

Gemeinsam sind den vier Melodien unter anderem die tetra- bis pentachordische Ordnung mit der Terz d f als Kern und die einander entsprechenden Kadenzen in der Mitte und am Schluss (c d e f — f e c d). Durch die verschiedene Richtung des Anfangs unterscheiden sich die beiden oberen von den beiden unteren Melodien der Zusammenstellung. In I ist im Verhältnis zu den Parallelen der Aufstieg zur Quarte um einen Takt verschoben. Für II ziehen wir die Übertragung in dreigliedrigem Takt vor, und auch die andere der beiden Lauden lässt sich in solchem Takt lesen. Il zeigt die oben erwähnte Form des versus quadratus, die einstmals in der römischen Spätantike den volkstümlichen Gesang beherrscht hat. Aus der Fülle weiterer Belege nennen wir hier noch Anglès, Cantigas Nr. 59, und Runge, Colmar, Nr. 20 und 22.

9-12

I. Refrain (aus den «Chansons avec des refrains»), GENNRICH, *Rond.*, II, S. 279. II. ANGLÈS, *Cantigas*, Nr. 260, S. 289.

I. Refrain, GENNRICH, *Rond.*, II, S. 279. — II. ANGLÈS, *Cantigas*, Nr. 244, S. 270, III. ANGLÈS, *Palacio*, Nr. 9, S. 12.

I. «La Quinte estampie real». Hs. Paris, Bibl. nat. fr. 844, fol. 104 v.; AUBRY, *Estampies*, Faks. u., S. 21; GENNRICH, *Formenlehre*, S. 160. — II. «Ein gemeiner Segen von Kirchfarten», D. G. CORNER, *Gros Catolisch Gesangb...* Nürnberg, 1631; W. BÄUMKER, *D. kath. deutsche Kirchenlied...* Freiburg, Br. II, 1883, Nr. 178.

I. Münch von Salzburg? MAYER-RIETSCH, S. 349. — II. PARIS-GEVAERT, Nr. 136, S. 74. — III. ANGLÈS, *Palacio*, Nr. 76, S. 103 f.

Der elementare Melodietypus 9, der den Tonumfang einer Quinte nicht überschreitet, besteht aus dem Abstieg f — c in der Eingangszeile und schliesst mit einer Umspielung der Tonika f. Von ihm unterscheidet sich 10 fast nur durch die andere Zentrierung: Tonika ist hier die Stufe d, während f die Funktion der höheren Gegenstufe erhält. 11 und 12 heben

sich von 10 hauptsächlich durch den etwas grösseren Umfang ab. Einen Überblick über verschiedene Typen dieser Gruppe gebe ich in der Sammlung *Europäischer Volksgesang*, Nr. 27.

Engbewegung im Tetra- oder Pentachord mit kleiner Terz war ein herrschender Stil im mittelalterlichen Tanz; ein berühmtes Beispiel ist die «Manfredina». Das Schwanken zwischen d und f als Tonika und Nebenhauptton zeigt der Vergleich z. B. zwischen den Zweizeilermodellen in den Cantigas Nr. 316, 244, 152, 260 sowie — im Umfang eines Hexachords — S. 345, 41, 49, 202. Das Fortleben alter Typen über das Mittelalter hinaus belegen 11 und 12. Der «gemeine Segen von Kirchfarten» gehört zu den alten Ruf- und Wallfahrtsweisen, welche um 1600 besonders von Beuttner, Koler und Corner aus alten Volkstraditionen, aus dem Gedächtnis «der lieben alten Voráltern», wie Beuttner sagt,[15] aufgelesen worden sind. Derselbe elementare Melodietypus wie hier und in der Estampie findet sich auch z. B. bei AUBRY, *Arsenal*, Nr. LVIII. Für die deutschen Melodien in 11 und 12 ist im Verhältnis zu den Parallelen wiederum die Bevorzugung von Melodiesprüngen und eckigeren Wendungen kennzeichnend.

*

Um die musikalischen Zusammenhänge und Wurzeln des mittelalterlichen Liedes nicht nur an einigen Ecken, sondern im Ganzen zu erhellen, bedarf es eines systematischen Kataloges mittelalterlicher Melodik. Dieser müsste die genannten Repertorien und ihren Umkreis möglichst vollständig umfassen und nach Typen und Stilen ordnen. Es ist ferner unumgänglich, Begriffe und Methoden der vergleichenden Melodienforschung, die sich in der Musikalischen Volks- und Völkerkunde bewährt haben, für die Musik des Mittelalters fruchtbar zu machen. Diese Begriffe und Verfahren sind freilich dem Gegenstand anzumessen und anzupassen. Es gilt, die vergleichenden Methoden auf die Musikgeschichte hin fortzubilden und mit philologischen Verfahrensweisen zu verbinden. Unkritische Übertragung, als handele es sich um nichts anderes als um Volkslieder, wäre nicht weniger unmethodisch als steriles Misstrauen. Beide Annahmen sind ungerechtfertigte Vorurteile: dass es bei Troubadours und Minnesängern im wesentlichen ebenso — oder dass es völlig anders zugegangen sei als im alten produktiven Volksgesang. Über diesen aber sollte sich der Urteilende an der Sache selbst und am Stande der Forschung orientieren, nicht

15. s. BÄUMKER, *Kirchenlied*, *a.a.O.*, I, 197.

an längst überholten Theoremen vom «Zersingen» absinkenden Kulturgutes.

Die Lieder der mittelalterlichen Gattungen, um welche es hier geht, haben mit alten Volksliedern bei allen Unterschieden dies gemeinsam, dass sie ursprünglich und in ihrer Blütezeit weitgehend usuell, nicht schriftlich-literarisch entstanden und verbreitet worden sind. Ihr geschichtliches Leben vollzog sich weitgehend vor ihrer schriftlichen Fest- und Niederlegung. Es gehört zu den grossen Verdiensten Friedrich Gennrichs, auf die schriftlos-unliterarische Seite des Troubadour-, Trouvère-und Minnesanges kürzlich mit Nachdruck hingewiesen zu haben. In seinem bedeutsamen Aufsatz *Die Repertoire-Theorie*[16] widerlegt er überzeugend bisherige Vorstellungen, dass die Urheber solcher Lieder im allgemeinen des Lesens und Schreibens mächtig gewesen und ihre Schöpfungen sogleich auf Liederblätter niedergeschrieben oder mindestens diktiert und das Diktat überprüft hätten. Die Verschiedenheit der Redaktionen, «die gewiss nicht vom Autor herrührt, kann nicht von e i n e r schriftlichen Vorlage ausgegangen sein; es bliebe unersichtlich, warum die Abschreiber von ihrer authentischen Vorlage hätten solchermassen abweichen sollen. Veränderungen dieser Art entstehen durch mündliche Tradition... Diese ist es — nicht die Liederblätter —, die am Anfang der weitaus grössten Zahl der volkssprachigen literarischen Denkmäler steht» (S. 108).

In viel weniger Fällen, als man bisher gewöhnlich annahm, erklären sich die Abweichungen der Quellen voneinander als Schreibfehler und verderbte Überlieferung eines zunächst schriftlich festliegenden Textes. Viel öfter sind sie als Variantenbildung infolge mündlicher Überlieferung und als Zurechtsingen oder Einpassen in verschiedene Situationen zu verstehen. Die Spielleute waren zwar auch bestrebt, richtig wiederzugeben, was sie — mittelbar oder unmittelbar — durch den Urheber eines Liedes gehört hatten, aber sie stellten sich andererseits auf ihre jeweiligen Zuhörer und die jeweilige gesellschaftliche und regionale Mitwelt ein; zudem haben sie gewiss auch ihren eigenen Geschmack in Ausschmückungen und anderen Veränderungen angebracht. Je nach ihrer Veranlagung mag dabei der eine treuer das Gelernte bewahrt und der andere mag es freier und schöpferischer ausgestaltet haben. Im Orient und auch in europäischen Rückzugsgebieten lassen sich solche verschiedenen Einstellungen fahrender Mu-

16. «Zs. f. französ. Sprache u. Lit.», LXVI (1956), 81-108.

siker zur Tradition am lebendigen Objekt studieren. Ohne Rücksicht auf derartige heute noch zu beobachtenden Gegebenheiten und Gepflogenheiten wird man die Spielleute des Mittelalters und deren mündliche Überlieferung wenig verstehen.

Wie aber die Überlieferung, so ist auch das Schaffen selbst bei weitgehend schriftloser Kultur anders anzusehen als in der Lebenswelt von Notatores, Komponisten, Tonsetzern. Melodiebildung ergibt sich stärker als dort aus Fortspinnung und Ausgestaltung, Umbildung und Verbindung übernommener Gebilde. Wenn sich schon bei voller Schriftlichkeit an zahlreichen Beispielen nachweisen lässt, dass Dichter und Komponisten neue Lieder nach dem Modell von alten geschaffen haben (z. B. «Der Mond ist aufgegangen» von Claudius und Schulz oder Mozarts Mailied), dann ist für das Lied des Mittelalters noch in höherem Masse Anknüpfung an Tradition und Gemeingut wahrscheinlich, und so erklären sich Feststellungen, wie sie im vorliegenden Beitrag gemacht worden sind.

Die starke Beteiligung fahrender Musiker war gewiss ein besonders wichtiger, wenn auch keineswegs der einzige Grund für die internationale Verbreitung bestimmter Lieder und genereller Gebilde, wie der hier behandelten Melodietypen. Jenseits unbegründeter Theoreme über das schöpferische Vermögen oder Unvermögen der «Spielleute» gilt es, die Quellen weit umfassender als bisher zusammenzustellen und auszuwerten. Mein Mitarbeiter Walter Salmen, den ich dazu angeregt habe, hat sich dieser Aufgabe in seinem noch unveröffentlichten Buch *Der fahrende Musiker im mittelalterlichen Europa* gewidmet. Eine Reihe kleinerer Beiträge von ihm bereiten die Zusammenfassung vor und geben eine anschauliche Vorstellung von der internationalen Wirkungsweite dieser Sänger und Musikanten.[17]

Es wäre falsch, «monokausal» alles auf den Spielmann zurückzuführen oder nur nach Quellen im Volkslied zu fragen oder alles vom Choral oder vom Ausstrahlungszentrum Frankreich abzuleiten. Die elementaren Melodietypen, von denen hier die Rede war, sind sicherlich von verschiedenen Quellen her in den Formelschatz der Inventores und

17. *Iberische Hofmusikanten des späten Mittelalters auf Auslandsreisen*, «Anuario Musical», II (1956), 53 ff.; *Zur Verbreitung von Einhandflöte und Trommel im europ. MA*, «Jb. d. österr. Volksliedwerkes», VI (1957), 154 ff.; *Die Beteiligung Englands am internat. Musikantenverkehr des MAs*, *Mf*, XI (1958), 315 ff.; *Die internationale Wirkungsweite fahrender Musiker im Dienste der Herzöge von Österreich* (Kongr.-Ber. Wien 1956, S. 544 ff.); *Die internat. Wirksamkeit slawischer und magyarischer Musiker vor 1600*, «Syntagma Friburgense. Fs. f. H. Aubin» (Lindau u. Konstanz 1956), 235 ff.

der Spielleute geflossen: aus Tanzliedern verschiedener Gesellschaftsschichten und professioneller Tanzmusik, aus der Kirche, aber auch aus alten Traditionen des Volkes. Manche sind gewiss polygenetisch und damit als «Elementargedanken» im Sinne der Völkerkunde mehrmals entstanden. Musikgelehrten, die dazu neigen, solche Quellen zu missachten und den Horizont auf höhere Bildungsschichten zu verengen, möchte ich entgegenhalten, was Curtius so formuliert: «Für unsere Betrachtung gibt es keinen Unterschied zwischen vornehmen und verächtlichen Traditionselementen. Man muss den ganzen Bestand zusammennehmen: erst dann greift man die Kontinuität der europäischen Literatur» (*a. a. O.*, S. 395).

Higini Anglès, dem das vorliegende Buch gewidmet ist, war und bleibt uns ein Vorbild in solcher Weite des Blickes. Er hat in seinem grossen Lebenswerk über sein Volk hinaus auf die Zusammenhänge europäischer Völker geschaut und die verschiedenen Schichten der Kultur vom Bauern bis zum grossen Meister betrachtet. Er hat die fruchtbaren Spannungen zwischen geistlicher und weltlicher Musik dargelegt und hat die Enge solcher Forschung überwunden, welche sich in der Deutung und Wiedergabe der Quellen zu einseitig auf Theoretikerregeln von beschränkter Geltungsweite verlässt. So ist er der Lebensfülle mittelalterlicher Musik gerecht geworden. Die kleine Studie, die ich ihm widme, ist der Ausdruck herzlichen Dankes.

WALTER WIORA

ABGEKÜRZT ZITIERTE SAMMLUNGEN

ANGLÈS, *Cantigas*: H. ANGLÈS, *La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, II (Barcelona 1943).
— *Catalunya*: *La Música a Catalunya fins al segle XIII* (Barcelona 1935).
— *Palacio*: *Cancionero Mus. de Palacio*. In *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, II (Barcelona 1947).
— *Riquier*: *Les Mel. del trobador Guiraut Riquier*, «Est. Univ. Catalans», XI (Barcelona 1926).
AUBRY, *Arsenal*: P. AUBRY et A. JEANROY, *Le Chansonnier de l'Arsenal*, I, II (Paris 1909-10).
— *Estampies*: P. AUBRY, *Estampies et danses royales* (Paris 1907).

GENNRICH, *Formenlehre*: F. GENNRICH, *Grundriss einer Formenlehre des ma. Liedes* (Halle 1932).
— *Musikwerk; Troubadours, Trouvères, Minne- u. Meistergesung.* In K. G. FELLERER, *Das Musikwerk* (Köln 1951).
— *Rond.*: *Rondeaux, Virelais und Balladen...*, II (Göttingen 1927; «Ges. f. roman. Lit.», 47).
— *Intern.; Internat. ma. e Mel. en., ZMw*, XI (1929), 259-296, 321-348.
— *Sieben Mel.*: *Sieben Melodien zu mittelhochdeutschen Minneliedern, ZMw*, VII (1924-25), 65-98.
GEROLD, B. R.: *Chansons pop. des XV^e et XVI^e siècles avec leurs mélodies* [Hrsg. v. TH. GEROLD.] (Strasbourg o. J., Bibl. romanica 190-192).
— *Bayeux*: TH. GEROLD, *Le Ms. de Bayeux.* (Strasbourg-Paris 1921; «Publ. de la Faculté des Lettres de l'Univ. de Strasbourg», Fasc. 2).
HOHENFURT: *Wilh. Bäumker, Ein deutsches geistl. Ldb. mit Mel. a. d. XV. Jh. nach einer Hs. des Stiftes Hohenfurt* (Leipzig 1895).
Jena: *Die Jenaer Liederhs.* Hsg. v. G. HOLZ, FR. SARAN, E. BERNOULLI, I, II (Leipzig 1901).
LANG. U. MÜLLER-BLATTAU: *Zwischen Minnesang und Volkslied.* D. Ldr. der Berliner Hs. germ. fol. 922. Hsg. v. M. LANG U. MÜLLER-BLATTAU («Studien zur Volksliedf», 1) (Berlin 1941).
LIUZZI, *Lauda*: F. LIUZZI, *La Lauda e i primordi della melodia italiana*, I, II (Rom 1934).
MAYER-RIETSCH: F. A. MAYER u. H. RIETSCH, *Die Mondsee-Wiener Ldhs. u. d. Mönch von Salzburg* (Berlin 1896).
NEIDHART, *DTÖ*: *Lieder von Neidhart* (von Reuental). Bearb. v. W. SCHMIEDER, *DTÖ*, XXXVII (Wien 1930).
OREL, *Franus*: DOBR. OREL, *Kancional Franusuv* [1505] (Prag 1922; Knihovna «Cyrill», 10).
PARIS-GEVAERT: *Chansons du XV^e siècle.* Ms. Paris Bibl. nat. fr. 12744. Ed. par G. PARIS et A. GEVAERT (1875).
RINGMANN, *Glogau*: *D. Glogauer Ldb.* 1. Hsg. v. H. RINGMANN U. J. KLAPPER («Das Erbe deutcher Musik», I, 4). (Kassel 1936).
RUNGE, *Colmar; Die Sangesweisen der Colmarer Hs. u. d. Liederhs.* Donaueschingen. Hsg. v. P. RUNGE (Leipzig 1896).
— *Geissler*: *Die Lieder und Mel. der Geissler d. J. 1349 n. d. Aufz. Hugo's von Reutlingen.* Hsg. v. P. RUNGE (Leipzig 1900).
STEVENS, *Carols*: *Mediaeval Carols.* Ed. by J. STEVENS («Musica Britannica», IV, London 1952).
WIORA, *Europ. V.*: W. WIORA, *Europäischer Volksgesang. Gemeinsame Formen in charakterist. Abwandlungen.* In K. G. FELLERER, *Das Musikwerk* (Köln [1952]).

DIE ÄSTHETISCHE AUFFASSUNG DER PARODIEMESSE DES 16. JAHRHUNDERTS[1]

Über Umfang und Ausdehnung des Parodieverfahrens in den Messekompositionen des 16. Jahrhunderts hat man in den letzten Jahrzehnten eine ziemlich grosse Klarheit gewonnen, nicht dagegen über die Bedeutung und ästhetische Auffassung desselben. Man hat erkannt, dass die Parodie eine der wichtigsten Kompositionstechniken der Renaissance gewesen ist und dass man sie nicht mehr mit einem verlegenen Lächeln als eine überholte und altmeisterliche Grille ansehen kann. Die musikalische Parodie ist eine Technik, die der romantischen Auffassung von der Komposition als einer subjektiven Gefühlssprache diametral entgegengesetzt ist. Der hier so wichtige "Einfall", das "Thema", ja sogar die Art der mehrstimmigen Verarbeitung wird im Parodieverfahren aus fremden Werken übernommen, entweder von anderen Autoren oder auch aus eigenen kürzeren Motetten, Chansons, Madrigalen, Liedern, aus denen man im 16. Jahrhundert viele bedeutende Messe-Kompositionen schuf. Mehr als die Hälfte aller Messen Palestrinas, nämlich über 46, sind Parodiemessen, ähnliches gilt für Meister wie Gallus[2], Clemens non papa, Gombert,[3] Philipp de Monte,[4] Orlando di Lasso[5] und viele andere. Bei vielen Messen sind die Vorlagen nicht mehr bekannt, ihre Anlage lässt aber oft auf Parodie schliessen

1. Referat gehalten auf dem Musikwissenschaftl-Kongress in Oxford 1955 (vorgelesen von H. F. Redlich infolge Verhinderung des Verfassers).

2. PAUL PISK, *Das Parodieverfahren in den Messen des Jacobus Gallus,* in «Studien zur Musikwissenschaft», V (1918), 35-48.

3. JOSEF SCHMIDT-GÖRG, *Die Messen des Clemens non papa,* in *ZfMW,* IX (1926) und *Nicolas Gombert* (Bonn 1938).

4. Vgl. HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF, *Die Musik der alten Niederländer* (Leipzig 1956).

5. PETER WAGNER, *Geschichte der Messe* (Leipzig 1913). Ferner das neue Buch von Wolgang Boetticher über Lassus (Kassel 1958).

wie bei vielen Missae *sine nomine*. Das Gemeinsame aller dieser Parodiemessen ist die Übernahme und Verarbeitung fremder mehrstimmiger Sätze. Dieses Verfahren stellt eine Fortsetzung der älteren *Cantus firmus*-Messe dar, die jeweils nur eine Stimme aus fremden Vorlagen entnahm.

Strenge Parodiemessen sind seit dem Ende des 15. Jahrhunderts anzutreffen, die ersten Beispiele waren Obrechts Messen *Malheur me bat* (1485) über eine Chanson Ockeghems[6] und *Je ne demande* (gedruckt 1503 von Petrucci) über eine Chanson von Busnoys. Während zuvor Ockeghem in seiner Messe *Au travail suis* ein freies motivisches Spiel mit einzelnen Wendungen seiner Vorlage getrieben hatte, hielt sich Obrecht viel genauer an seine Modelle, die er mehrfach notengetreu in allen Stimmen zitierte. Dies hat man zweifellos als Ausdruck einer neuen, bescheiden-demütigeren Gesinnung der niederländisch-humanistischen Renaissance anzusehen.[7] Die Vorlagen wurden von Obrecht wie ein Kristall immer wieder von verschiedenen Seiten durchleuchtet und wörtlich zitiert, im Gegensatz zu der genialischen Freiheit, mit der viele spätere Komponisten die Vorlagen nur als Quelle für Themen behandelten, wie dies etwa de Monte oder auch Palestrina taten. Dabei wurde die Auswahl der Motive dann oft nach affektmässigen Gesichtspunkten vorgenommen, um etwa Worte wie «propter magnam gloriam tuam» durch grosse Melodiesprünge zu malen wie bei Gallus, um 'gaudio' durch ein freudiges Motiv auszudrücken wie bei Palestrina oder den Schmerz durch enge, chromatische Intervalle wie bei de Monte.[8]

In dieser Auswahl der Motive und deren freier Umstellung lag bereits der Keim zur Auflösung der Parodiemesse, der Weg zum individuellen Wort-und Affektausdruck. Ursprünglich hatte sich die Parodiemesse eng an die alte Messenform des 15. Jahrhunderts angeschlossen, welche die fünf Sätze der Messe als strenge Variationen behandelte. Im *Kyrie* wurden die Grundthemen aufgestellt, die folgenden Sätze des *Gloria, Credo, Sanctus* und *Agnus* variierten diese Motive genau in der gleichen Reihenfolge und meist unter strengster Anlenhung an den gesamten melodischen Verlauf jeder einzelnen Stimme. Dieses Verfahren war bisher nicht eindeutig erkannt worden und ist von mir eingehend für die gesamte Messenkomposition des 15. und 16. Jahrhunderts an Beispielen von Dufay bis Palestrina nachgewiesen

6, 7 und 8. HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF, *Die Musik der alten Niederländer.*

worden.[9] Die alte Messe beschränkte sich nicht nur auf gleiche 'Kopfmotive' wie Hugo Riemann nachgewiesen hatte,[10] sondern stellte eine zyklische Variationsform von grösster thematischer Einheitlichkeit und Geschlossenheit ihrer fünf Sätze dar, sie war die erste grosse zyklische Form der europäischen Musikgeschichte überhaupt. Manches bisherige Urteil über diese Kunst muss daraufhin revidiert werden, vor allem die Annahme, dass es sich beijenen Messen der Niederländer um eine ins Grenzenlose verfliessende Polyphonie, um eine Formauflösung gehandelt habe. Das Gegenteil ist der Fall — strengste formale Bindung aller fünf Messensätze untereinander verlieh dieser Kunst eine innere Ordnung, welche sowohl die spätgotische Messenkunst des 15. Jahrhunderts wie die der eigentlichen Renaissance nach 1500 kennzeichnet.

Die Parodiemesse stellte im *Kyrie* alle Motive auf, d.h. hier brachte sie alle Zitate aus der Vorlage vollständig. Man bezeichnete daher neuerdings das *Kyrie* als «die Quellenangabe der Vorlage,[11] der sich die verschiedenartigsten Variationen in den folgenden Sätzen anschlossen. Infolge der engen Bindung an eine Vorlage wollte man auch die Bezeichnung «Parodiemesse» vermeiden und sprach von Bindungsmesse oder auch von Transkriptionsmesse, wie dies Knud Jeppesen vorschlug.[12] Unter Parodie wird leicht eine Verspottung verstanden, wie sie in der europäischen Musikgeschichte ebenfalls sehr verbreitet war, man denke nur an die Zecher-und Eselsmessen des späten Mittelalters, in denen Kritik an kirchlichen Bräuchen und Missständen geübt wurde. Davon ist in den Parodiemessen des 16. Jahrhunderts natürlich keine Rede. Hier ist eher das Gegenteil zu bemerken, nämlich das Aufgreifen weltlicher Chansons für ernste Zwecke. Man hat darin zu Unrecht eine Verweltlichung der Messenkunst sehen wollen. Die Verwendung weltlicher Volks-und Liebeslieder für religiöse Musikstücke ist uralt, man kann sogar im gregorianischen Choral alte vergessene Volksgesänge wiederfinden.[13] Es sei auch an Martin Luthers bekannten Ausspruch erinnert, der Teufel brauche nicht alle schönen Melodien für sich allein zu besitzen. Katholische wie protestantische Kirche

9. *Die Musik der alten Niederländer*, ferner *Die Variationstechnik in den frühen Messen Palestrinas*, in «Acta Musicologica», XXVII (1955), 59-70.
10. *Handbuch der Musikgeschichte*, II, 1 (Leipzig 1905).
11. JOH. KLASSEN, *Das Parodieverfahren in der Messe Palestrinas*, im «Kirchenmusikal. Jahrb.», XXXVIII (1954), 24-54.
12. KNUD JEPPESEN, *Marcellus-Probleme*, in «Acta Musicol.», XVI-XVII.
13. B. MAERKER, *Gregorianischer Gesang und deutsches Volkslied*, im «Jahrb. f. Volksliedforschung, VII.

haben weltliche Melodien übernommen und mit religiösen Texten versehen, in Italien wurde die Form der Lauda weitgehend über weltliche Melodien gestaltet.[14]

Man nannte dieses Verfahren der blossen Umtextierung Kontrafaktur oder auch *travestissement*. Demgegenüber nahm die Parodie meist freie Veränderungen der Vorlage vor. Charles van den Borren hat in seiner Untersuchung der «musikalischen Parodie» im Jahre 1938[15] gezeigt, dass sowohl wörtliche Zitierung wie auch musikalische Umformung zu den Grundelementen der Parodie gehören. Er erkannte auch bereits die grosse allgemeine Bedeutung, welche die Variation für die Parodiemesse hatte und verglich ihre Bedeutung mit den grossen Variationswerken Beethovens. Der wesentliche Gehalt der alten Parodiemesse ist nur aus ihrer religiösen Haltung zu verstehen, aus dem Verzicht auf subjektive Gefühlsdarstellung, die bei Beethoven gerade in den Vordergrund trat. So ist die Beziehung der Parodiemessen zu weltlichen Vorlagen als eine Umdeutung des Weltlichen ins Geistliche anzusehen. Wenn das späte 16. Jahrhundert so weit ging, die heiteren Rhythmen der französischen Chanson in die Messe zu übernehmen, wie es vor allem Orlando di Lasso tat, so beruhte dies auf der Bemühung um eine breite volkstümliche Wirkung, wie sie die Gegenreformation anstrebte.

Zugleich kam hier eine heitere, freudige Auffassung des christlichen Glaubens zum Ausdruck, die neueren Zeiten oft verloren gegangen ist. So kann man heute kaum mehr das Urteil Peter Wagners aufrecht erhalten, der in vielen Chansonmessen Orlandos Gleichgültigkeit und fehlendes Interesse des Komponisten sehen wollte.[16] Man darf von einer Persönlichkeit wie Orlando kaum annehmen, dass er sich mit diesen Kompositionen «nicht viel Mühe» gemacht habe, wie Wagner annahm. Trotz aller Berufspflichten und eiligem Schaffen darf man doch wohl bei Orlando nicht die volle künstlerische Verantwortung zu bezweifeln suchen, nur weil man mit gewissen Kompositionen stilistisch nichts Rechtes anfangen kann. Der Vorwurf der gelegentlichen genauen Kopie der Vorlagen, den Wagner gegen Orlando richtete, betrifft ihn

14. FEDERICO GHISI, *L'Aria di Maggio et le travestissement spirituel de la poésie musicale profane en Italie*, in «Musique et poésie au XVI siècle» (Paris 1954), 265-273.
Vgl. ferner KURT HENNIG, *Die geistliche Kontrafaktur im Jahrhundert der Reformation* (Halle Saale 1909).

15. CHARLES VAN DEN BORREN, *De quelques aspects de la parodie musicale*, in «Bulletin de la Classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique» (Brüssel 1938), 146-163.

16. PETER WAGNER, *Geschichte der Messe*, 398.

gar nicht allein, es war dies vielmehr eine Eigenart der Parodiemesse überhaupt, wie sie hier schon bei Obrecht gezeigt wurde. Es ist das ästhetische Urteil der Romantik, welches es bei derartigen Betrachtungen zu überwinden gilt, nämlich die Ansicht, dass eine Komposition unbedingt in allen Teilen "original" und "einmalig" sein müsse. Diese romantische Anschauung ist heute noch sehr verbreitet und wirkt sich sogar in der Zwölftonkomposition aus.

Bei der grossen Bedeutung, welche das Verfahren der Parodie im 16. Jahrhundert gehabt hat, ist es verwunderlich, dass man in den theoretischen Lehrbüchern jener Zeit so wenig darüber findet. Die Durchsicht einer grossen Zahl solcher Lehrbücher[17] ergab bisher nur an zwei Stellen die Erwähnung des Parodieverfahrens. Die eine steht in Zarlinos *L'Istitutione harmoniche* (Venedig, 1589, III. Teil), wo aber nur kurz auf die Auswahl eines *soggetto* für die Messekomposition hingewiesen wird. Dieses *soggetto* soll man aus einem *Cantus firmus* wählen oder auch einer figurierten Musik, wie etwa aus einer Motette. Als Vorbild hierfür wird eigenartiger Weise die Antike genannt, leider ohne genauere Angaben.[18] Wesentlicher ist die zweite Stelle, die sich in einem Lehrbuch des deutschen Komponisten und Theologen, Anhänger Luthers, Johannes *Frosch (Froschius)* vom Jahre *1532* befindet.[19] Im letzten (19. Kapitel) ("De ratione componendi") befindet sich ein Abschnitt mit dem Titel "De imitatione Authorum" — hierunter ist nichts anderes als das Verfahren der Parodie gemeint. Das geht aus dem lateinischen Text[20] sowie den angefügten Musikbeispielen hervor.

17. Die meisten theoretischen Werke des 16. Jahrhunderts sind kleinere Einführungen in die Grundbegriffe der Musik für Anfänger, keine Kompositionslehren.

18. GIUS. ZARLINO, *L'Istitutione harmoniche* (Venedig, 1589, III. T. Pp. 345 f.: «Quando adunque vorremo comporre il canto (wohl = die gesamte Musik, nicht etwa nur die Oberstimme) di alcuna Messa, ritrovaremo prima il soggetto, sia di Canto fermo, ò qualche (Motetto) (Dieses Wort "Motetto" findet sich nur in der Ausgabe Venedig 1573. Die spätere Ausgabe 1589 hat nur die nicht eingeklammerten Worte.) altro canto di Musica figurata, come si usa, overamente altro simile; e dopoi cercaremo d'accomodarlo à diversi modi, ritrovando nove inventioni e belle fantasie, imitando gli Antichi».

19. *Rerum Musicarum opusculum rarum ac insigne, totius eius negotii rationem mira industria et brevitate, complectens, jam recens publicatum IOAN FROSCHIO Autore. Argentorati (Strassburg)* 15.9.1532. (Ex. der Stadtbibl. Leipzig, Sammlung Becker). Ob dies die erste Auflage des Werkes gewesen ist, ist nicht genau zu sagen, da aus dem Titel hervorgeht, dass es «schon kürtzlich» veröffentlicht worden ist. Vgl. auch Hans Albrecht über Frosch in *Musik in Geschichte und Gegenwart*, wo nur die spätere Ausgabe vom Jahre 1535 genannt ist.

20. «Illud etiam commemorare licet, haec omnia exemplis, et imitatione haud infeliciter adsequeris. Quo verò majore cum fructu, beatiorem illorum copiam pares, quam plurimi tibi Authores/: iique selecti, neque inamaenae auris, revisendi sunt. Es quibus commissuras (at)que optimas, etiam ad aliquot tempora selegas, et in

Das Wort *parodia* wird hier allerdings nicht gebraucht, sondern es ist von *copia* und eben "imitatio Authorum" die Rede.[21] Es wird hier empfohlen, sich eine Sammlung von Motiven aus guten fremden Kompositionen anzulegen und diese dann nach Gelegenheit in die eigenen Werke einzufügen. Besonders deutlich zeigen die Musikbeispiele, wie das gemeint ist (vgl. die Abbildungen Nr. 1-4). Zuerst werden die fremden Motive einzeln numeriert und aneinandergereiht, in der dann folgenden vierstimmigen Motette (Quid de terra est, de terra loquitur) wird die Anwendung dieser Motive gezeigt. Die Reihenfolge derselben wird streng gewahrt, jedoch werden sie durch neue Vor-und Zwischenspiele miteinander verbunden.[22] Jede der vier Stimmen hat ihre eigenen Motive, die jeweils der entsprechenden Stimme der Vorlage entnommen sind. Hier wird einmal der Schleier gelüftet, der meist über den Kompositionstechniken des 16. Jahrhunderts ruht. Die Übernahme fremder Motive durch ganze Kompositionen hindurch gehört jedenfalls zu den Eigenarten jener Kunst der Renaissance,[23] die in der engen handwerk-

congeriem digeras, ut si quando tibi venerit illorum usus, tum in promptu habeas, quod similiter tuis modis adhibeas, et in tempore, tuo cantui inseras. Nec facile quicquam rejiciendum, quod non alicubi optimum, et ob varietatem natura gratam, jucundum et amoenum sit futurum. Neque id vicio datum iri pertimescas, facilius enim est, Maronis verbo, clavam extorquere Herculi, (at)que ea furta tentare. Hujusmodi autem imitationes aemulo tibi exercitium et usum conciliabunt, ansamque inveniendi alia, ultro, citroque praebebunt, quibus in hac disciplina non mediocriter adjuvabere...»

Man darf auch das erwähnen, [dass man] dies alles durch Beispiele und Nachahmung gut erreichen wird. Daher möge man mit wahrhaft grossem Nutzen eine Kopie derjenigen zur Anwendung bringen, die als die häufigsten Autoren auch in Auswahl nicht reizlos anzuhören sind und studiert werden sollen. Aus diesen möge man die besten Motive (Verbindungen) auch zu verschiedenen Zeiten auswählen und in eine Sammlung eintragen, damit man sie bereit hat, wenn man sie einmal brauchen wird. Man möge sie dann in ähnlicher Weise auf eigene Art anwenden und zur [rechten] Zeit in die eigene Komposition einfügen. Nicht leicht wird jemand das ablehnen, was nicht als Bestes, wegen der von Natur aus gefälligen Reichhaltigkeit auch als erfreulich und reizvoll in Zukunft [anzusehen] ist. Auch braucht man nicht zu befürchten, dass dies ein fehlerhaftes Vorgehen ist, denn es ist leichter — nach dem Ausspruch des Maro —, dem Herkules seine Keule zu entwinden und zu stehlen suchen. Diese Nachbildungen werden dir als Lernendem aber Übung und Anwendung vermitteln sowie eine Handhabe geben, auch anderes, darüber Hinausgehendes zu erfinden, wodurch in diesem Fach eine nicht geringe Hilfe geschaffen wird.

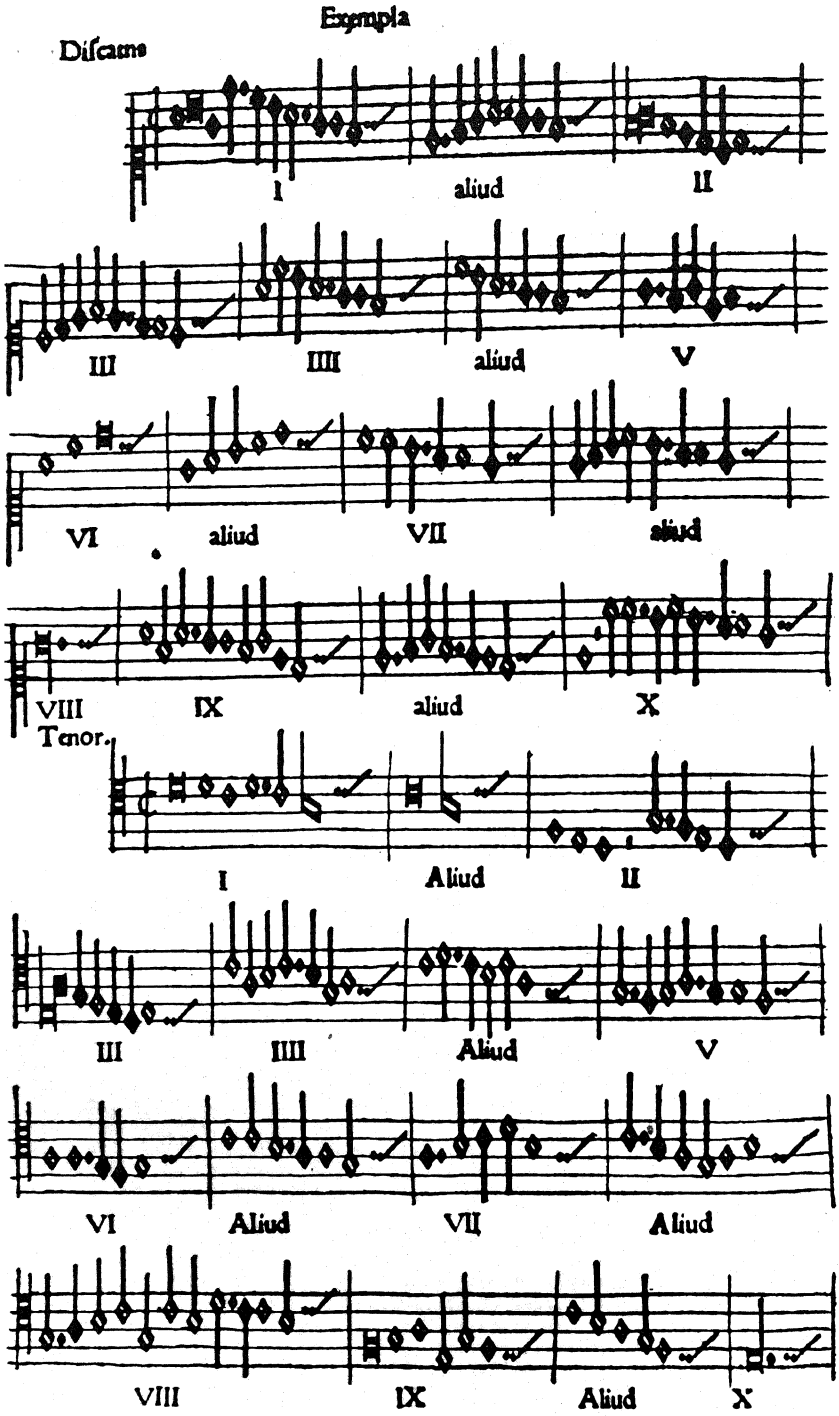
21. Die Bezeichnung *Missa parodia* tauchte zuerst i. J. *1587 auf*, während *Missa ad imitationem* 1584 nachweisbar ist. Vgl. A. W. AMBROS, *Geschichte der Musik*, III (Breslau 1862), 45.

22. Es folgt im Originaldruck ein ähnliches Beispiel mit einer 6st-Motette «Nesciens mater virgo».

23. Das Parodieverfahren wurde bis weit ins 18. Jahrhundert angewendet, etwa von Händel. Vgl. hierzu WOLFGANG STEINECKE, *Die Parodie in der Musik* (Kiel 1934). Hier werden auch die «ästhetischen Voraussetzungen» des Parodiebegriffs untersucht, nämlich das Verhältnis von Wort und Ton, Weltlich-Geistlich, und die Begriffe Instrumental -Vokal.

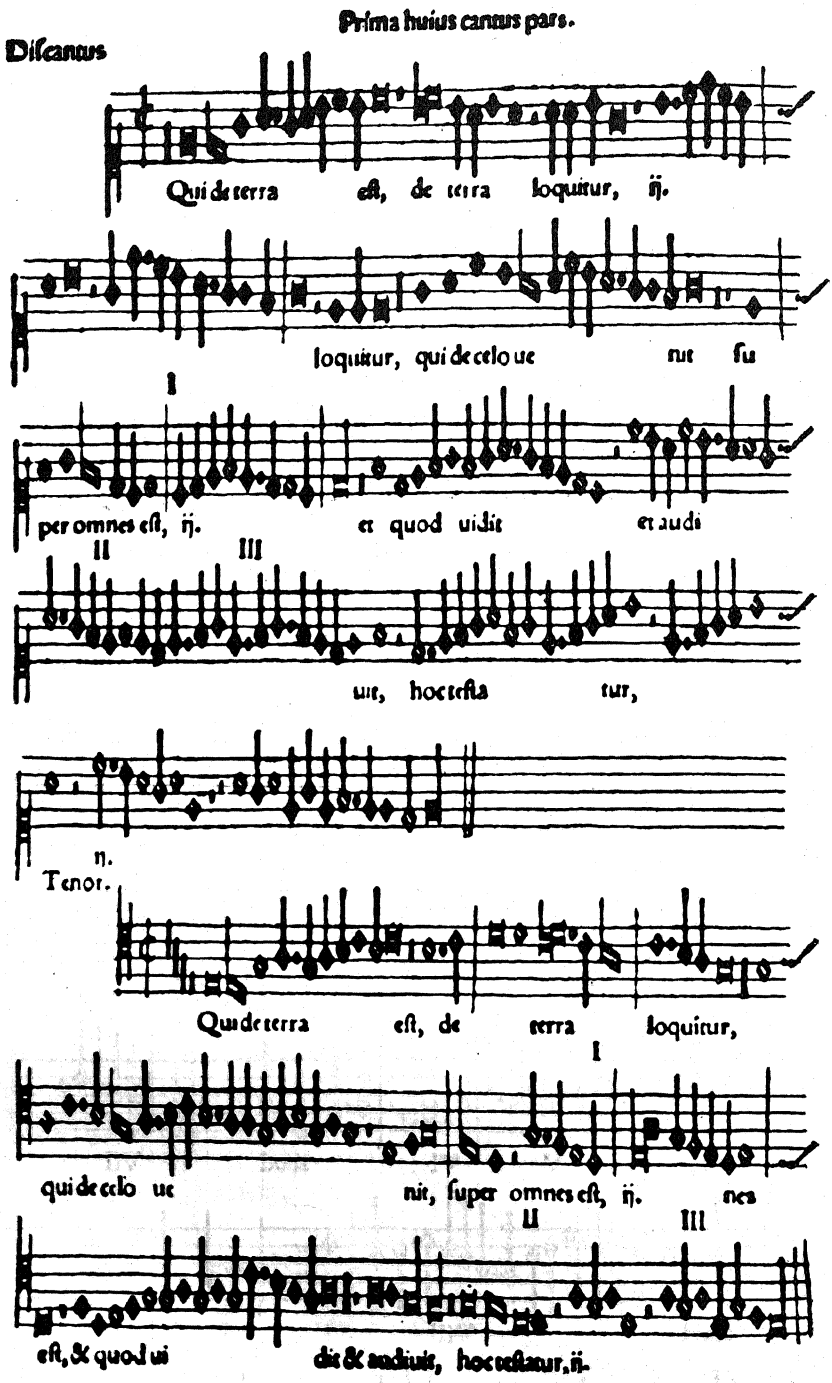
lichen Bindung an Vorlagen nichts Verwerfliches sah-heute würde man in solchem Falle wegen Plagiats gerichtlich belangt werden. Es war dies eine Kunstauffassung von einer objektiven, allgemeinverbindlichen Haltung, die noch nicht angekränkelt war von der übertriebenen Originalitätssucht der neueren Zeit.

HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF



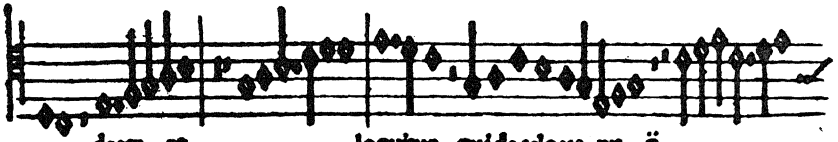
Iohannes, *Frosch (Froschius) Rerum Musicarum opusculum*, 1532.

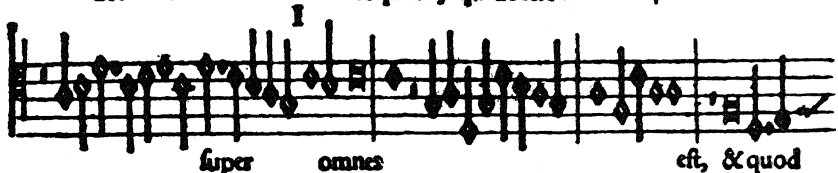
Iohannes, *Frosch (Froschius) Rerum Musicarum opusculum*, 1532.

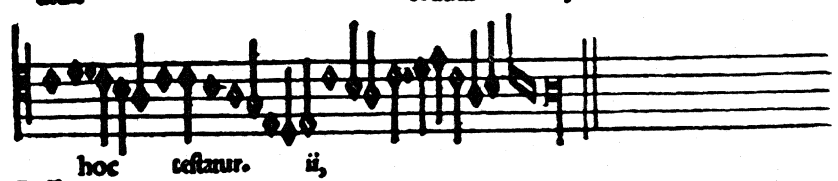


Iohannes, *Frosch (Froschius) Rerum Musicarum opusculum,* 1532.

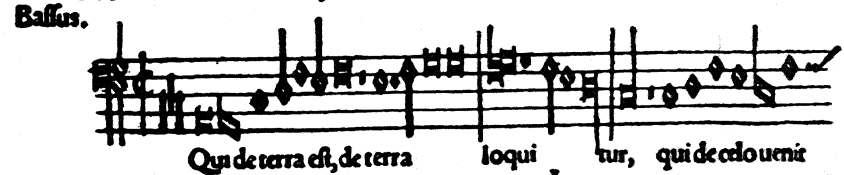
Altus.

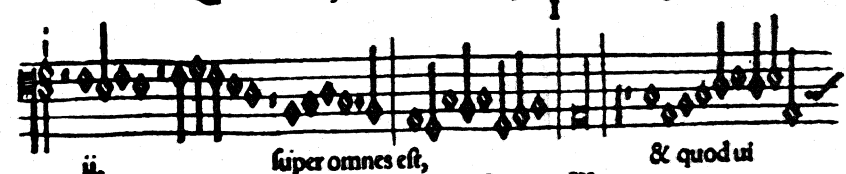






Baſſus.





DIE «CONVERSIO BAGOARIORUM ET CARANTANORUM» ALS MUSIKGESCHICHTLICHE QUELLE

Beitrag zur Geschichte der Musik in Bayern und Oesterreich im Frühmittelalter

Unsere Quelle wurde unter dem Salzburger Erzbischof Adalwin (859-873) von einem Bayern geschrieben, der entweder in Salzburg als Geistlicher wirkte oder sonst mit der Salzburger Kirche in enger Verbindung stand.[1]

Zweck dieser Denkschrift war der historische Nachweis, dass Pannonien immer Missionsgebiet des Salzburger Erzbistums war. Als nämlich 863 die Slavenmission aus Byzanz nach Pannonien kam, drohte die Gefahr, dass dieses Gebiet für Salzburg verloren ging. Der Verfasser verwendete die ihm zur Verfügung stehenden Quellen von den Anfängen des Salzburger Erzbistums angefangen und gibt uns dabei auch Anhaltspunkte, die es uns erlauben, Schlüsse auf die Musikpraxis in diesem Gebiete zu ziehen, und zwar von der Spätantike bis in die zweite Hälfte des 9. Jhdts.[2]

I. — Pflege der spätantiken Musik

Der Verfasser unserer Quelle gibt einen historischen Ueberblick über diejenigen Gebiete, die zu seiner Zeit zum Jurisdiktionsbereich der Erzdiözese Salzburg gehörten. Er beginnt mit der Römerzeit. Im cap. 6 (Kos 131 f) schreibt er: «Item anazephaleos de Avaris. Antiquis enim temporibus ex meridiana parte Danubii in plagis Pannoniae inferioris et circa confines regiones Romani possederunt, ipsique ibi civitates

1 Neueste Ausgabe von Milko Kos, *Conversio Bagoariorum et Carantanorum*. «Razprave znanstvega društva v Ljubljani», II (1936), Historični odsek, 3.

2. Eingehende und reichere Auswertung dieser Quelle und Fundangaben findet der Leser in der Arbeit des Verfassers *Frühgeschichte der Musik in Oesterreich*, die demnächst in Buchform erscheinen wird.

et munitiones ad defensionem sui fecerunt, aliaque aedificia multa, sicut adhuc apparet».

Das Gebiet, das unsere Quelle angibt, gehörte den Provinzen Noricum und Pannonia an, die in der Römerzeit ja Pflegestätten der spätantiken Musik waren, wie es in den römischen Städten mit Zivilbevölkerung und in den militärischen Lagern üblich war. In allen diesen Städten, die sich auf diesem Territorium befanden, wurden Tempel für die Gottheiten erbaut. Vor allem die Tempel, die dem Mithras und dem Jupiter Dolichenus geweiht waren, weisen auf unserem Gebiete Musikinstrumentenfunde auf, weiters Bühnen, Theater und Amphitheater, so in Aquincum, Carnuntum, Virunum und Solva. Alle diese Städte waren von «römischer Lebensform»[3] erfüllt. Auf den uns erhaltenen Denkmälern sehen wir Abbildungen von Musikinstrumenten oder von Opferszenen, bei denen musiziert wird. Aber auch Funde von Musikinstrumenten (Tibia in Carnuntum, Hydraulos in Aquincum, Cornufragmente in Virunum und Ovilabis, Doppelflötenfragment unbekannter Herkunft [aus Carnuntum?]) wurden bekannt.[4] Auf diese Art ist das Instrumentarium für die Musikpflege im römischen Privat- und öffentlichen Leben sowie für die in den Amphitheatern wirkenden Orchester, das uns aus Abbildungen bekannt ist, auf unserem Gebiete durch Funde nachweisbar.[5] Vervollständigt wird das Bild dieser Funde noch durch die Glöckchen, die in zahlreichen Exemplaren bei den Tempeln des Mithras und Jupiter Dolichenus (Carnuntum, Mauer a. d. Url) gefunden wurden und in der Liturgie bei der Verehrung der Götter ihre Funktion hatten.[6] Zahlreich sind auch die Funde, die als Geräuschinstrumente zur Vertreibung der Dämonen im privaten Leben dienten (Klapperbleche in Hallstatt).[7]

3. E. SWOBODA, *Carnuntum. Seine Geschichte und seine Denkmäler* (Wien 1953), 80.

4. J. MANTUANI, *Geschichte der Musik in Wien* (Wien 1904). — E. SCHENK, *Die Cornu-Fragmente von Virunum.* «Anzeiger der Oesterr. Akademie der Wissenschaften in Wien, phil.-hist. Klasse», Bd. LXXXIII (1946). — L. KOFF, *Die Cornu-Fragmente von Ovilabis,* «Oberösterreichische Heimatblätter», I. Jg. (Linz 1947), 145 ff. — AE. KLOIBER, *Ein neues Orpheus-Relief aus Enns-Lorch und andere spätrömische Grabsteine.* (Oberösterreich), Jg 2 (Linz 1952), H. 1-2, 31 ff. — L. NAGY, *Az Aquincumi orgona* (Budapest 1934).

5. J. QUASTEN, *Musik und Gesang in den Kulten der Antike und in frühchristlicher Zeit.* (Münster 1930).

6. J. ZIBERMAYR, *Noricum, Baiern und Oesterreich* (München-Berlin 1944. — R. NOLL, *Führer durch die Sonderausstellung, Der grosse Dolichenusfund von Mauer an der Url* (Wien 1938). — F. CUMENT, *Die Mysterien des Mithra* (Leipzig 1923), 3. Aufl. — F. CUMENT, *Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra* (Bruxelles 1896-99), I. — A. H. KAN, *Jupiter Dolichenus* (Leiden 1943).

7. E. v. SACKEN, *Das Gräberfeld von Hallstadt in Oberösterreich und dessen Altertümer* (Wien 1868).

II. — Musikübung während der Völkerwanderung

Unsere Quelle berichtet im cap. 6 weiter über die Geschehnisse nach dem Abzug der Römer, mit dem bekanntlich die Zeit der Völkerwanderung beginnt :

«Qui etiam Gothos et Gepidos suae ditioni subdiderunt. Sed post annos nativitatis Domini CCCLXXVII et amplius Huni ex sedibus suis in aquilonari parte Danubii in desertis locis habitantes, transfretantes Danubium. expulerunt Romanos et Gothos atque Gepidos. De Gepidis autem quidam adhuc ibi resident. Tunc vero Sclavi post Hunos inde expulsos venientes coeperunt istis partibus Danubii diversas regiones habitare. Sed nunc qualiter Huni inde expulsi sunt, et Sclavi inhabitare coeperunt, et illa pars Pannoniae ad dioecesim Iuvavensem conversa est, edicendum putamus» (Kos 132).

Die Vorkommnisse, die in diesem Kapitel der Conversio erwähnt werden, werden durch die Vita Severini von historischer Seite her beleuchtet.[8] Eugippius, Severins Schüler, der als der Autor der Vita gilt, gibt uns wichtige Angaben über die liturgisch-musikalische Praxis dieser Zeit auf unserem Gebiete. So erfahren wir, dass Abendgottesdienste, Psalmengesang nach antiphonischer Art und das Stundengebet abgehalten wurden ; auch nächtliche Seelenmessen werden hier beschrieben. Die Leitung des Chorgesanges hatte ein Chorleiter inne ; einer ist uns sogar mit Namen bekannt : es ist dies Moderatus, der als «cantor ecclesiae» in der Nähe von Salzburg wirkte, und nicht in Wien, wie irrtümlich angegeben.[9] So macht uns die Vita Severini mit der Praxis der «vorgregorianischen Liturgie» bekannt, die mit orientalischen Elementen durchsetzt ist — was übrigens auch vom Mönchtum Severins gilt.[10]

Auch über die Musikübung der wandernden Völker haben wir Berichte. Priskos und Jordanes schildern uns das Wirken der Hofsänger und Musiker an Attilas Hof.[11] Attilas Persönlichkeit und seine Taten wurden ja auch in den deutschen Heldensagen und im Nibelungenliede verewigt.[12] In den gotischen Gräbern unseres Gebietes wurden Schellen

8. R. Noll, *Eugippius, Das Leben des hl. Severin. Lateinisch und Deutsch* (Linz 1947). — ders., *Frühes Christentum in Oesterreich, von den Anfängen bis um 600 nach Chr.* (Wien 1954).
9. Noll, *Eugippius*, S. 175, cap. 24, 1.
10. O. Ursprung, *Die katholische Kirchenmusik* (Potsdam 1931), 48.
11. E. Schröder, *Die Leichenfeier für Attila, ZfdA*, LIX (1922), 240 ff. — H. Homeyer, *Attila* (Berlin 1951).
12. B. Höman, *Geschichtliches im Nibelungenlied* (Berlin-Leipzig 1942).

und Glöckchen gefunden, die gewiss zum Schutze gegen die Dämonen dienten.[13]

Nach dem Abzug der Langobarden besetzten die Avaren dieses Gebiet (um 560), die dann völkisch verschmolzen und später christianisiert wurden. Die sogenannte Avarische Mark, die Karl der Gr. errichtete, musste ihren Tribut an den Salzburger Erzbischof zahlen. In dem Verbrüderungsbuch finden wir auch avarische Namen eingetragen.[14]

In den avarischen Gräbern in Niederösterreich wurden Rasselinstrumente gefunden, und im Gebiete «Südpannoniens» um mit den Termini der Conversio zu sprechen — nämlich in Südungarn und Nordkroatien in der sogenannten Keszthely-Kultur — stiess man auf avarische Doppelflöten aus Knochen.[15] Bei Theophylaktos, dem bekannten Chronisten des Kaisers Maurikios (582-602) lesen wir auch über die Musikpraxis der Avaren im Kriege.[16] So haben wir die Musikpraxis der Avaren sowohl durch literarische Ueberlieferung als auch durch Funde belegt.

Ueber die Musikübung der Slaven, die um 600 in unser Gebiet einzudringen begannen, berichtet uns die schon erwähnte Quelle bei Theophylaktos im J. 591. Aus ihr geht hervor, dass die Slaven musikliebend waren und Musikinstrumente (citharas) statt kriegerischer Ausrüstungen bei sich trugen.[17] An einer anderen Stelle lesen wir, dass «die Slaven im Kampfe avarische Lieder singen».[18]

Von dem in Passau tätigen Mönch Ermenrich von Ellwangen (9. Jhdt) erfahren wir, dass das Saiteninstrument der Slaven ein Psalterium gewesen sein soll. «Tu psalterium arripe; et qualiscumque vis? Puto non alicuius mimi ante janua stantis, sed neque Sclavi saltantis».[19]

13. E. Beninger, *Die Germanenzeit in Niederösterreich* (Wien 1934).

14. Th. v. Karajan, *Das Verbrüderungsbuch des Stiftes St. Peter zu Salzburg* (Wien 1852). — E. Zöllner, *Avarisches Namensgut in Bayern und Oesterreich.* «Mitteilungen des Institutes für österreichische Geschichtsforschung», LVIII (1950), 244.

15. D. Bartha, *Die awarische Doppelschalmei von Jánoshid,* «Archeologia Hungarica», XIV (Budapest 1934), H. 4. — F. Ivaničᵛek, *Istraživanje nekropole ranog srednjegvijeka u Bijelim Birdu* «Ljetopis Jugoslavenske Akademije» (Zagreb 1949), LV. — M. u. Z. Markovič, *Dvostruka sviraljke.* «Muzička Revija», Jg. 2. H. 1, 36 ff. (Zagreb 1951).

16. Theophylactus Simocattes, *Historiarum libri VIII,* Editio de Boor (Leipzig 1887). Lib. VI-8, S. 203.

17. *Historia miscella.* Editio Fr. Eyssenhardt (Berolini 1860), 404.

18. Roesler, *Ueber den Zeitpunkt der slavischen Ansiedlung an der unteren Donau,* «Sitzungsberich der kais. Akademie d. Wissenschaften, phil. hist.» Kl. Bd. LXXIII (Wien 1873), 103-106.

19. *Monumenta Germ. Epist.,* V, 557.

Dadurch ist vielleicht auch das bei Theophylakt erwähnte Instrument näher bezeichnet. Ueber die Musikübung der heidnischen Slaven haben wir weitere Belege in den Berichten der Missionäre, die die Slaven christianisierten.[20]

Die Bewohner des westlichen Teiles des Erzbistums Salzburg, die Bajuwaren und die Alemannen, waren die Vermittler der abendländischen Musikübung in den östlichen Teilen des Reiches, sei es im Rahmen der weltlichen Machtausübung oder sei es im Rahmen der kirchlichen Tätigkeit in den Kirchenprovinzen und bei Konzilien. Unsere Quelle hebt die Verbundenheit der östlichen Teile der Erzdiözese mit den westlichen hervor, da sie von hier aus christianisiert und regiert wurden.

Ueber die heidnischen Gebräuche der Bayern, bei denen gesungen und getanzt wurde, finden wir Erwähnung in den Berichten der Missionäre, die dagegen ankämpften. Auch in den Konzilsberichten wurde der «rustica»-Gesang ausdrücklich verboten, der als «Cantus obscoenus» oder als «verba turpia» bezeichnet wird.[21] Die Statuta Salisburgensia vom Jahre 799 gehen ebenfalls gegen diese Gebräuche vor.[22]

Von den Musikübungen der Bayern berichtet auch Venantius Fortunatus, als er am Merowingerhofe wirkte (565). Sie sangen bekanntlich ihre «leudi» (Lieder) zur Harfenbegleitung.[23]

III. — Choralgesang der Missionen nach verschiedenen Liturgien

«Eine besondere Liturgie hatte natürlich auch ihren besonderen Gesang im Gefolge».[24]

Zwischen Alpen und Donau wirkten mehrere Missionen, die bei ihrer Tätigkeit Verschiedenheiten in der Methode, in der Art der Missionierung und vor allem in der Feier der Liturgie aufwiesen. Daher kam es auch zu Zusammenstössen zwischen den Leitern der iroschottischen und angelsächsischen Missionen, zwischen Virgil und Bonifa-

20. L. Niederle, *Život starých Slovanů* (Praha 1911).
21. E. A. Quitzmann, *Die heidnische Religion der Baiuwaren* (Leipzig 1860), besonders S. 220, 228, 252. — F. Sterzinger, *Betrügende Zauberkunst und träumende Hexerey* (München 1767).
22. *Mon. Germ. Leg.* II. 80.
23. G. Baesecke, *Vor- und Frühgeschichte des deutschen Schrifttums* (Halle 1940), 128.
24. W. Bäumker, *Zur Geschichte der Tonkunst in Deutschland* (Freiburg 1881), II.

tius, wie später zwischen dem bayerischen Vertreter der einheimischen kirchlichen Hierarchie und der byzantinisch-slavischen Mission unter Cyrill und Method im 9. Jhdt. Die liturgiegeschichtliche Forschung nimmt an, dass sogar ein eigener donauländischer Liturgietypus bestand und dass «die kirchenmusikalische Verfassung ähnlich jener von Trier» war.[25]

Von Aquileja aus leitete der hl. Ambrosius die Christianisierung der Donauländer, vor allem der Provinzen Noricum, Rhaetia secunda und Pannonia. Doch die Privilegien, die die Metropole von Aquileja einst von Rom erhalten hatte, mussten später zur Gänze an die neuerrichtete Salzburger Metropole abgegeben werden. Ebenso wie die Mailänder Metropole ihre eigene liturgische Form besass, hatte auch die von Aquileja ihren «ritus Patriarchinus» oder «Aquiliensis». Wie die Mailändische Liturgie in Regensburg, Augsburg und in Rhätien heimisch wurde, so die gallikanische in Freising.

Die Völkerwanderung, die in den letzten Lebensjahren des hl. Severin einsetzte, hatte im kirchlichen Leben grosse Aenderungen zur Folge. Die Bajuwaren, die aus dem Norden aus Böhmen in ihre Siedlungsgebiete nach 500 einzogen, brachten ein arianisch gesinntes Christentum mit.[26]

IV. — Der hl. Rupert von Salzburg

Nach dem Sturm der Völkerwanderung begann nun die Aufbauarbeit in Salzburg, wohin Rupert mit seinen 12 Gehilfen aus Worms gekommen war (696). Ueber seine Tätigkeit berichtet unsere Quelle Folgendes:

«Tunq vir domini ista coepit renovare loca, primo deo formosam aedificans ecclesiam. Quam in honore sancti Petri principis apostolorum dedicavit, ac demum claustra cum ceteris habitaculis clericorum per omnia ordinabiliter construxit. Postea vero delegato sacerdotali officio omnem ibidem cottidie cursum congruo ordine fecit celebrari. Tunc praedictus doctor Hrodbertus cupiens

25. O. Ursprung, *Kirche und Musikkultur in Bayern*, in Buchberger, «Die Kulturarbeit der katholischen Kirche in Bayern» (Regensburg 1920), 48; Ders., *Freisings mittelalterliche Musikgeschichte*, in «Wissenschaftlichen Festgabe zum zwölfhundertjährigen Jubiläum des hl. Korbinian» (München 1924), 245-278.

26. Fr. Heiler, *Altkirchliche Autonomie und päpstlicher Zentralismus* (München 1941). — A. Biegelmair, *Die Anfänge des Christentums in Bayern*, in «Festgabe für A. Knüpfler» (München 1907), 1-24. — J. v. Schubert, *Das älteste germanische Christentum oder der sogenannte Arianismus der Germanen* (Tübingen 1909). — J. Zeiller, *Les origines chrétiennes dans les provinces Danubiennes de l'empire Romain* (Paris 1918).

aliquos adipisci socios ad doctrinam euangelicae veritatis, propriam repetivit patriam. Iterumque cum duodecim revertens discipulis, secumque virginem Christi nomine Erindrudam adducens quam in superiori castro Iuvavensium statuens, ibidemque colligens congregationem sanctimonialium, et earum conversationem rationabiliter sicut canonicus deposcit ordo, per omnia disposuit. Ipse quoque assidue totum spatium istius circumiens patriae, confirmans animas christianorum admonensque in fide fortiter permanere, quod verbis docuit, operibus adimplevit mirificis. Ubi constructis consecratisque ecclesiis ordinatisque inferioribus et superioribus gradibus, proprium sibi ordinavit successorem» (cap. 1, Kos 127-128).

Die Hauptkirche, die Rupert erbauen liess, wurde nicht dem hl. Petrus geweiht, sondern dem fränkischen Bischof Martin von Tours aus Steinamanger (Savaria), und erst später wurde von Virgil eine dem hl. Petrus geweihte Kirche erbaut, die dann zur Landeskirche erhoben wurde.[27] Wenngleich wir auch keine weitere Quelle haben, die etwas Näheres über die Ausübung des liturgischen Gesanges aussagt, so gilt doch auch hier gewiss die übliche Art des Heimatlandes des Heiligen in seiner Fortentwicklung.

V. — Die iroschottische Mission in Salzburg

«Hisdem igitur temporibus scilicet Otilonis ducis Bagoariorum qui tunc subiectus fuit regi Pippino Francorum, venit vir quidam sapiens et bene doctus de Hibernia insula nomine Virgilius ad praedictum regem in Francia loco vocato Karisiaco. Qui propter dei amorem retinuit eum secum fere duobus annis, et comperto eo bene docto misit eum praefato duci Otiloni, ac concessit ei episcopatum Salzburgensem. Qui dissimulata ordinatione ferme duorum annorum spatiis, habuit secum proprium episcopum comitantem de patria nomine Dobdagrecum ad persolvendum episcopale officium. Postea vero populis petentibus et episcopis regionis illius consensit Virgilius consecrationem accipere, ordinatusque est a conprovincialibus praesulibus ad episcopum, anno scilicet nativitatis domini DCCLXVII, sub die XVII Kalendas Iulii» (cap. 2, Kos 129).

Die iroschottischen Missionäre wirkten seit dem 7. Jhdt in Bayern. Unter ihnen ragen hervor: St. Eustasius (gest. 629), der Kolumbans Nachfolger als Abt von Luxueil wurde, St. Korbinian, der erste Bischof von Freising (gest. 725), St. Alto, der Gründer des Klosters Altomünster in Oberbayern, vor allem aber der in Salzburg wirkende St. Virgil «der Geometer» mit Dobdagrecus, dem späteren Abt von

27. ZIBERMAYR, S. 124 ff.

Herrenchiemsee und Leiter der dortigen berühmten Akademie, der Erziehungsstätte der Adeligen der benachbarten Umgebung. Alle Mönche aus Irland zeichneten sich durch ihre Gelehrsamkeit, Kunstliebe und grosse Frömmigkeit aus. Auch diese Mission brachte ihr eigenes Charakteristikum mit, sowohl hinsichtlich der Liturgie und Sprache als auch hinsichtlich ihrer Organisation. Den Liturgischen Gesang pflegten sie nach den Regeln des hl. Kolumban, worüber einige Hinweise Kunde geben. Die Form der Liturgie war die Keltische, die trotz ihrer Verbindung mit Rom eigene Züge aufweist, während der liturgische Gesang näher dem gallischen als dem römischen stand.[28]

Den iroschottischen Missionären wurde immer wieder die römische Liturgie mit Nachdruck empfohlen. Die Reformsynode von Cloveshove (bei Rochester) vom Jahre 747 ist Zeugnis dafür. Papst Gregor III. (731-741) schmähte den Ritus und den Gesang der Iroschotten, wie sie damals in Bayern eingeführt waren und von den dort wirkenden Wanderbischöfen praktiziert wurden.[29] Bonifatius bekämpfte sowohl die «gotischen» als auch die «irischen» Kleriker. Die Romanisierung der Liturgie wurde von allen Seiten gegen die nationalen Kirchen unterstützt, und die bayrischen Bischöfe drängten immer mehr darauf, die Einheit in Liturgie und Gesang zu bewahren.[30]

Virgil, der Apostel der Karantanen, wie er oft genannt wird, war irischer Herkunft und wurde um 710 geboren. Er erhielt eine gründliche wissenschaftliche Ausbildung, wahrscheinlich im Kloster Hy (Jona), weshalb er auch den Beinamen «Geometer» erhielt. Nach 743 zog er ins Frankenreich und hielt sich am Hofe Pippins auf, wo er wegen seiner Bildung auffiel. Hier lernte er auch den Bayernherzog Odilo kennen, mit dem er 745 nach Bayern kam und als Abt des Klosters in Salzburg wirkte, ohne die Bischofsweihe empfangen zu haben. Nun begann die Blütezeit der Klostergründungen durch die Agilolfinger: 741 wurde Niederaltaich, 748 Mondsee, 768 Innichen und 777 Kremsmünster gegründet — um nur die wichtigsten zu nennen.[31]

Das iroschottische Mönchstum dürfte in unseren Klöstern noch keine einheitliche Regel besessen haben, sondern eine «monastische

28. HEILER, *Autonomie*, S. 134
29. HEILER, S. 156, *Anm.* 195.
30. HEILER, S. 158, *Anm.* 203.
31. R. BAUERREISS, *Irische Frühmission in Südbayern* «Wissensch. Festgabe zum zwölfhundertjähr. Jubiläum des hl. Korbinian» (München 1924). — H. LÖWE, *Ein literarischer Widersacher des Bonifatius. Virgil von Salzburg und die Kosmographie des Aethicus Ister* (Mainz 1952).

Lebensweise, die sich zu dieser Zeit schon auf die Benediktinische Regel stützte» aufweisen, die aber doch noch mehr oder minder die charakteristischen Züge iroschottischer Gebräuche trägt.[32]

Daraus ist zu schliessen, dass es auch im Kloster St. Peter bezüglich des liturgischen Gesanges nicht anders zuging als in den andern Klöstern in denen die Iroschotten nach den Regeln des hl. Kolumbans wirkten. Dies ist aus dem Leben des hl. Korbinian, der ebenfalls irischer Herkunft war, bekannt. Als er nämlich 722 nach Freising kam, wird von ihm erwähnt, dass er die «horas canonicas cantare solebat ipse cum suis in oratorio S. Stephani».[33] So dürften die Verhältnisse auch in Salzburg gewesen sein, als Virgil hinkam und dort sein Arbeitsfeld fand. Nach den Regeln St. Kolumbans wurden die Gottesdienste nicht täglich, sondern nur an Sonntagen, an den Festen Mariens und anderer Heiliger abgehalten, wobei die «cantores» die Leitung des Gesanges innehatten. Die «seniores» der Brüder widmeten sich der Seelsorge, die «fratres operarii» waren die Laienbrüder und die «alumni» oder «pueri familiares» standen in Ausbildung.

Zur Zeit des Papstes Gregors d. Gr. brachten Wandermönche ihren Hymnenschatz auf das Festland, der auch den benediktinischen Hymnenschatz verdrängt haben soll.[34] In der musikalischen Gestaltung der Offizien irischer Heiliger sieht P. Wagner[35] eine Eigenart des liturgischen Choralgesanges der Iroschotten. Das Verbrüderungsbuch, das Virgil in Salzburg bei St. Peter angelegt hatte, zeugt von der Eigenart der Choralpflege. Einheimische und die in Virgils Heimat verstorbenen Heiligen und Aebte sowie die lebenden Brüder bildeten eine geistliche Gemeinschaft; für die verstorbenen Brüder sollte im Sinne des im Jahre 770 im bayrischen Dingolfing geschlossenen Vertrages unter den versammelten Aebten Messen gelesen werden «pro defunctis fratribus, ut eorum... missas speciales et eodem numero psalteria cantare faciat».[36] Neben der Klosterkirche St. Peter begann Virgil mit dem Bau der «ecclesia maior».[37]

32. HANTSCH, *Das frühbenediktinische Mönchtum in Oesterreich* in «Benediktinische Mönchtum in Oesterreich» (Wien 1949), 19.
33. K. G. FELLERER, *Beiträge zur Musikgeschichte Freisings* (Freising 1926), 15. — DERS., *Deutsche Gregorianik im Frankenreich* (Regensburg 1941).
34. P. WAGNER, *Einführung in die gregorianischen Melodien* (Leipzig 1911), I, 239.
35. WAGNER, *aaO.*
36. Vgl. KARAJAN, *Verbrüderungsbuch*, III.
37. Die neuesten Ausgrabungen, die im J. 1957 durchgeführt wurden, bestätigen, dass es sich hier um den grössten romanischen Kirchenbau jenseits der Alpen handeln dürfte.

In dieser Kirche wurden 774 oder 775 die Gebeine des hl. Rupertus übertragen.[38] Bei der «ecclesia maior» stiftete Virgil das Kapitel. Die Priester lebten hier, mit einem Propst an der Spitze, nach der Regel des hl. Chrodegang; im Mittelpunkt dieser Regel stand die gemeinsame Persolvierung des regelmässigen Chordienstes zu bestimmten Tages — und Nachtzeiten unter der Führung des Chorleiters, des «Cantor canonicus».

VI. — Konzilsbeschlüsse und kaiserliche Verordnungen zur Pflege der römischen Liturgie und des Gesanges unter Erzbischof Arno (798-821).

Als im J. 798 Salzburg zur Metropole der bayerischen Kirchen erhoben wurde, «fand das Werk der bayerischen Kirchenorganisation seinen Schluszstein und die Errichtung der bayerischen Kirchenprovinz ihre Vollendung».[39] Das Werk Virgils wurde im Auftrage des Erzbischofs Arno von dem Angelsachsen Alchwine weitergeführt, der auch ein «Handbuch der Missionierung» nach den «Ecclesiastica officia» des hl. Isidor von Sevilla ausgearbeitet hatte. Dieses Werk bildet vor allem vom Standpunkt der Liturgie und des Chorals eine wichtige Quelle für weitere Forschungen in dieser Richtung. Dieses Handbuch war in erster Linie für die Kleriker bei ihrer Tätigkeit gedacht.

Von Anfang an betonten alle Provinzialsynoden der bayerischen Kirche die «unitas symbolica, hierarchica, liturgica», da diese Bestrebungen ja auch kirchenpolitischen Charakter hatten, die von den Kaisern gelenkt und von den Salzburger Erzbischöfen durchgeführt wurden. Die Errichtung der Kapitel nach der Regel des hl. Chrodegang stand ebenfalls im Dienste dieser Bestrebungen, die «der römischen Liturgie und dem Choral in deutschen Landen die Wege bahnten».[40] Alle diese Bestrebungen weisen darauf hin, dass die Liturgie und der Ritus noch im 8. Jhdt «eine vom gallischen Franken herrührende Färbung hatten».[41] Dies bezeugen die Denkmäler, die uns aus dieser Zeit erhalten sind.[42]

38. Zibermayr, *Noricum*, S. 132.
39. R. Hindringer, *Das Quellengebiet der bayerischen Kirchenorganisation*, in «Wissench. Festgabe zum zwölfhundertjähr. Jubiläum des hl. Korbinian» (München 1924), 3.
40. Hindringer, 3.
41. Hindringer, *aaO.*
42. G. Morin, *L'année liturgique à Aquilée anterieurement à l'époque carolingienne*, «Revue Bénédictine», XIX (1902).

Schon Pippin begann den Gallischen Ritus durch den Römischen zu ersetzen und Karl d. Gr. ging diesbezüglich, wie bekannt, mit aller Schärfe vor, da er auf starken Widerstand gestossen war. So hatte die Synode vom J. 789 im can. 79 bestimmt, dass der römische Gesang überall einzuführen ist, wie es schon Pippin angeordnet hatte.[43]

Um die Messe in entsprechender Art feiern zu können, wurden auch Prüfungen anberaumt, bei denen die Fähigkeit der Priester zur Abhaltung der «missa lecta» und der «missa cantata» geprüft wurde.

Jeder Priester musste auch vor der Weihe seine Kenntnisse im liturgischen Gesang unter Beweis stellen. Rhabanus Maurus, ein Schüler Alkuins, sagt: «Wer mit der Musik nicht vertraut ist, der ist nicht imstande, ein kirchliches Amt in gebührender Weise zu verwalten».[44] Es ist daher nur selbstverständlich, dass die Priester erst dann geweiht wurden, wenn sie die vorgeschriebenen Bedingungen erfüllten, u. a. auch:

9. Die römische Gesangsweisen der Nokturnen kannten,
10. desgleichen den Messgesang,
11. Das Evangelium oder die Lektionen des Komes (die Sammlung der Perikopen),
14. Das Pastoralbuch (Gregorii M. Regula pastoralis) und das Buch der Pflichten (Isidori De officiis ecclesiasticis).

Die Bestimmungen des Konzils von Aachen (Concilium Aquigranense — 816) verlangten die Sammlung der «Formulae canonicae institunionis», die aus 145 Kapiteln bestehen, auch aus solchen, die sich mit der Pflege des liturgischen Gesanges befassen. Was die Ausbildung der Kleriker betrifft, beruhten diese Beschlüsse auf dem in dieser Zeit grundlegenden Werk Isidors «De officiis» das alles für die berufliche Ausbildung der Kleriker Notwendige enthielt. Diese Bestimmungen des Aachener Konzils wurden auch dem Salzburger Metropoliten Arno vom Kaiser Ludwig mit einem Begleitschreiben zugesandt, worin er um die Veröffentlichung in dessen Diözese bat.[45]

Diese Bestimmungen geben uns ein Bild von liturgischen Verhältnissen neben anderen organisatorischen Festlegungen in der Salzburger Metropole. Es ist anzunehmen, dass diese Bestimmungen erst durch die Slavenmission unter Cyrill und Method 863 verletzt wurden. Hierin

43. *Mon. Germ. Hist.*, Leg. 1-65.
44. F. A. SPECHT, *Geschichte des Unterrichtswesens in Deutschland bis zur Mitte des 13. Jhdts.* (Stuttgart 1885), 140.
45. Vgl. die «Epistola ad Arnonem Archi-Episcopum Salzburgensem», abgedruckt bei J. HARTZHEIM. *Concilia Germaniae* (Coloniae 1759), I, 540 f.

liegt die eigentliche Ursache, warum die bayerischen Bischöfe so scharf gegen die Slavenmission vorgingen.

Die Salzburger Schule bei St. Peter und beim Kapitel, in Chiemsee und Kremsmünster bildeten den Priesternachwuchs heran. Diese Priester wirkten vor allem in den östlichen Gebieten, sie kamen zur Christianisierung bis hinunter nach Karantanien, bis zum Plattensee und bis hinauf nach Neutra in der Slovakei.[46]

Der hl. Virgil sorgte sich bereits um die Schulung des Nachwuchses für die Missionsarbeit.[47] Der eigentliche Aufschwung des Schulwesens in Salzburg fiel in die Zeit Arnos, der sich sehr darum bemühte und eine 150 starke Bände umfassende Bibliothek für die Domschule abschreiben liess. So wird vom damaligem Zentrum des geistigen Lebens, vom Kaiserhof aus, das Allgemeinwissen der westlichen Welt nach Salzburg verpflanzt, wo es zur Grundlage der Lehr-und Kulturtätigkeit wurde.[48] Die Lehrer machten aus Salzburg ein Zentrum der Gelehrsamkeit der westlichen Welt, von woher sie selber kamen. So wirkte im 10. Jhdt der «hochgefeierte» Mönch Chunibert von St. Gallen in Salzburg, zu einer Zeit, da Salzburg als «celebre studium» bezeichnet wurde. Karl d. Gr. ordnete auf der Aachener Synode von 789 an, dass in jedem Kloster und an jedem Domstift Schulen sein sollten, in denen die Knaben die Psalmen, die Schriftzeichen, den Gesang, das Berechnen der Kirchlichen Festzeiten und die Grammatik erlernen sollten.[49]

Die Kathedralschulen dienten in erster Linie zur Ausbildung des Klerus — und eine solche war an der «ecclesia maior» zu Salzburg; im Vordergrund stand die theologische Ausbildung, was wiederum die praktische Erlernung der liturgischen Gesänge bedingte, während die theoretische Musik zurücktrat, zumindest finden wir in den Vorschriften der Domschulen keine Anhaltspunkte für einen theoretischen Musikunterricht innerhalb der «artes».[50] Die Grundlage der Vorschriften bildete die Regula Canonicorum, nach der auch Virgil seine «ecclesia

46. Fr. ZAGIBA, *Geschichte der slovakischen Musik* (Bratislava 1943) (slovakisch), 24 ff.

47. P. KARNER, *Austria Sancta. Die Heiligen und Seligen Salzburgs* (Wien 1913), 63 ff.

48. SPECHT. *aaO.* 358.

49. *Mon. Germ. Leg.* Sect. II, Capit. Franc. I, 60.

50. G. PIETZSCH, *Die Musik im Erziehungs- und Bildungsideal des ausgehenden Altertums und frühen Mittelalters, Studien zur Geschichte der Musiktheorie im Mittelalter*, II (Halle/Saale 1932), 57 ff. — DERS., *Die Klassification der Musik vom Böetius bis Ugolino von Orvieto* (Halle/Saale 1929).

maior» und gewiss auch die Schule organisiert hatte. Sie bildete auch das Fundament der Aachener Konzilsbeschlüsse vom J. 816, die unter Ludwig dem Frommen auch dem Erzbischof Arno mit dem Bemerken — wie schon erwähnt — zugesandt wurden, sie in seinem Erzbistume einzuführen. Aus dem Cap. CXXXVII «De Cantoribus» geht hervor, dass diese als die Leiter der Domschulen anzusehen waren.

Wie gesagt, im Musikunterricht wurde nicht der theoretische Teil, sondern nur der praktische, der zur Ausübung des Priesterberufes notwendig war, gelehrt. Die Domschulen waren reine «Berufsschulen» zur Heranbildung des Klerus ; Im Gegensatz zu ihnen nahmen die Klosterschulen auch begabte Schüler aus dem Laienstande auf, die sich nicht dem geistlichen Berufe widmen wollten, und unterrichteten sie in den «Septem artes», so die Schule von St. Peter und noch mehr die von Chiemsee, die unter Dobdagrecus zu einer Akademie ausgestaltet wurde, an der die Söhne des heimischen Adels unterrichtet wurden.

VII. — Salzburg als Ausstrahlungszentrum des Choralgesanges in Karantanien

Nach einem kurzen Ueberblick über die Verhältnisse in Karantanien seit der Zeit Samos setzt unsere Quelle ihren Bericht fort :

«Iterum autem permissione domni Pippini regis ipsis populis petentibus redditus est eis Cheitmar christianus factus. Cui etiam Lupo presbyter ordinatus de Iuvavense sede in insulam Chemingi lacus, quae et Auua vocatur, dedit ei nepotem suum nomine Maioranum ad presbyterum iam ordinatum. Et quia conpater eius erat idem Lupo presbyter docuit eum ut ad Iuvavense monasterium se devota mente ad christianitatis officium subdidisset. Quem suscipientes idem populi ducatum illi dederunt. Ille vero secum habens Maioranum presbyterum in Iuvavense monasterio ordinatum ad presbyterum. Qui admonuit eum ad ipsum monasterium suum caput declinare in servitium dei. Et ille ita fecit, ac promisit se ad ipsam sedem serviturum. Sicut et fecit atque annis singulis ibidem suum servitium persolvebat, et inde semper doctrinam et officium christianitatis percepit usque dum vixit» (cap. 4, Kos 130).

«Peractis aliquantis temporibus praenominatus dux Carantanorum petiit Virgilium episcopum visitare populum gentis illius, eosque in fide firmiter confortare. Quod ille tunc minime adimplere valuit, sed sua vice misso suo episcopo nomine Modesto ad docendum illam plebem, et cum eo Wattonem, Reginbertum, Cozharium atque Latinum presbyteros suos, et Ekihardum diaconum cum aliis clericis, dans ei licentiam ecclesias consecrare et clericos ordinare iuxta canonum diffinitionem, nihilque sibi usurpare quod decretis sanctorum patrum contrairet. Qui venientes Carantanis dedicaverunt ibi ec-

clesiam sanctae Mariae, et aliam in Liburnia civitate, seu ad Undrimas, et in aliis quam plurimis locis. Ibique permansit usque ad vitae suae finem» (cap. 5, Kos 130).

Danach ist es mehr als wahrscheinlich, dass schon zu der Zeit des Abtes Virgil das Schulwesen in Salzburg ausgebaut wurde, da ja der Nachwuchs für die Missionsarbeit dort herangezogen sein sollte.[51]

Waren es nun die Mönche von St. Peter oder die Capitularen bei der «ecclesia maior», die als Missionäre in Karantanien wirkten? Die Conversio berichtet ziemlich genau, wen Virgil mit der Missionierung Karantaniens betraute. Zuerst war es Bischof Modestus mit 4 Priestern, einem Diakon und mehreren Klerikern, die in das Land kamen, um Kirchen zu weihen, Kleriker auszubilden und zu missionieren. Maria Saal soll das Zentrum dieser Missionsarbeit gewesen sein, wo eine Kirche — und sicher auch eine Priestergemeinschaft — aufgebaut wurde. Bis zu seinem Tode blieb Modestus in Maria Saal; nach seinem Ableben bat Herzog Cheitmar Virgil abermals, er solle selbst kommen, um die Arbeit zu leiten. Cheitmar war ein sehr eifriger Gast zu St. Peter in Salzburg, wo er alljährlich seine Abgaben entrichtete. Nun sandte Virgil wieder einen Bischof samt Priestern und Klerikern nach Kärnten, der die Kirche auf dem Zollfeld, in Maria Saal, Liburnia (St. Peter im Holz) und anderswo weihte. Zum Nachfolger Modestus wurde der Priester Latinus bestimmt, während Dobdagrecus nach seiner Bischofsweihe zum Abt des Klosters Chiemsee gewählt wurde, das später neben Kremsmünster die Pflanzstätte für die bei den Slaven wirkenden Priester wurde. Die Conversio zählt auch ungefähr 33 Kirchen auf, die in Pannonien und Karantanien geweiht wurden, z. T. Nebenkirchen, denen von Salzburg aus Geistliche beigegeben wurden, teils geweihte Priester, teils Kleriker mit niederen Weihen. Der Priester unterstand direkt dem Kircheninhaber, also dem Fürsten, und bekam zum Zeichen dafür beim Amtsantritt vom Patron das Missale (Sakramentar) und andere liturgische Bücher überreicht.

Hier wäre es für uns von grosser Wichtigkeit zu wissen, ob sich auch Virgil der Unifizierung der Liturgie durch Bonifaz angeschlossen hatte. Falls wir nämlich beweisen könnten, dass die irische Mission unter Modestus und dessen Nachfolger bei den Karantanen die keltische liturgische Form beibehalten haben, wobei die Vormesse samt der Bussformel in der Volkssprache gebetet wurde — und für eine solche An-

51. KARNER, *aaO.* 32.

nahme sprechen die sogenannten Freisinger Denkmäler (Bussformeln in slovenischer Sprache) — dann ist anzunehmen, dass wir es hier mit den Anfängen jener Praxis zu tun haben, die die spätere Slavenmission im 9. Jhdt durchgeführt hat,[52] und die somit einen neuen Beitrag zur Geschichte des liturgischen Gesanges im Donauraum und dann im gesamten europäischen Osten lieferte.

VIII. — Salzburg als Ausstrahlungszentrum des Choral Gesanges in Pannonien

Unter Erzbischof Arno nimmt die Missionierung des Donaubeckens (Pannoniens) einen grossen Aufschwung. Seine Missionäre setzten bei ihrer Tätigkeit auch die liturgischen Bestrebungen der kaiserlichen Verordnungen und Konzile in die Praxis um. Wie sehr dies ihnen gelungen ist, ersehen wir daraus, dass die aus Byzanz kommende Slavenmission im Begriffe war, diese Einheit der Liturgie nicht nur kirchenpolitisch zu stören, sondern auch mit liturgisch-musikalischen Neuerungen auftrat, was von den bayerischen Bischöfen (nicht aber von der Kurie!) aufs schärfste bekämpft wurde.[53]

Ueber die Tätigkeit der Mission in Pannonien berichtet unsere Quelle mit ziemlich grosser Genauigkeit, da sie ja zu dem Zweck abgefasst worden war, die vom Salzburger Erzbistum erzielten Erfolge nachzuweisen:

52. Zu diesem Kapitel vgl. meinen Vortrag beim Kongress der IGMW in Oxford 1955, abgedruckt im «Kirchenmusikalischen Jahrbuch» (Köln 1957), 1-3.

53. H. Zeissberg, *Arno, erster Erzbischof von Salzburg*, «Sitzungsberichte der. kaiserl. Akademie der Wissenschaften zu Wien, phil.-hist. Klasse», XLIII (1863). — F. Kleinmayrn, *Nachrichten vom Zustande der Gegend und Stadt Juvavia* (Salzburg 1784). — C. Krieg, *Die liturgischen Bestrebungen im karolingischen Zeitalter* (Freiburg 1881). — F. A. Hoeynck, *Geschichte der Liturgie des Bistums Augsburg* (Augsburg 1889). — A. Knöpfler, *Hrabani Mauri De institutione clericorum* (München 1900). — P. Lindner, *Monasticon Metropolis Salzburgensis antiquae* (Salzburg 1908). — J. B. Aufhauser, *Bayerische Missionsarbeit im Osten während des 9. Jhdts* in der «Festgabe für Alois Knöpfler» (Freiburg i Br. 1917), 1-17. — P. Wagner, *Germanisches und Romanisches im frühmittelalterlichen Kirchengesang*, Kongressbericht (Leipzig 1925). — T. v. Nagy, *Die Geschichte des Christentums in Pannonien* (Budapest 1929). — Th. Klauser, *Die liturgischen Austauschbeziehungen zwischen der römischen und der fränkisch-deutschen Kirche vom 8. bis zum 11. Jhdt*, «Historisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft», LIII (Münster 1933), 169-189. — W. M. Peitz, *Die Erhebung Salzburgs zum Erzbistum*, Festschrift «75 Jahre Stella Matutina», I (Feldkirch 1931). — H. Löwe, *Die Karolingische Reichsgründung und der Südosten* (Berlin 1937). — Die Arbeit von R. Rudolf, *Die Bayernmission und die deutschen Lehnwörter in der slovakischen Kirchenterminologie* «Zeitschrift für slavische Philologie», XVIII (1943), weist auf Grund der slovakischen Kirchenterminologie nach, wieweit die deutsche Mission das Geistesleben der Slovaken im Neutraer Gebiet beeinflusst hat.

«Igitur Carolus imperator anno nativitatis domini DCCXCVI Aericum comitem destinavit, et cum eo immensam multitudinem, Hunos exterminare. Qui minime resistentes reddiderunt se per praefatum comitem Carolo imperatori. Eodem igitur anno misit Carolus Pippinum filium suum in Hunis cum exercitu multo; qui perveniens usque ad celebrem eorum locum qui dicitur rinch, ubi iterum omnes eorum principes se reddiderunt Pippino. Qui inde revertens partem Pannoniae circa lacum Pelissa inferioris, ultra fluvium qui dicitur Hrapa, et sic usque ad Dravum fluvium et eo usque ubi Dravus fluit in Danubium, prout potestatem habuit, praenominavit cum doctrina et ecclesiastico officio procurare populum qui remansit de Hunis et Sclavis in illis partibus, Arnoni Iuvavensium episcopo usque ad praesentiam genitoris sui Caroli imperatoris» (cap. 6, Kos 132).

«Simili modo etiam Arn episcopus successor Virgilii sedis Iuvavensis deinceps curam gessit pastoralem, undique ordinans presbyteros et mittens in Sclaviniam, in partes videlicet Quarantanas atque inferioris Pannoniae illis ducibus atque comitibus, sicut pridem Virgilius fecit» (cap. 7, Kos 132).

«Post expletam legationem ipse imperator praecepit Arnoni archiepiscopo pergere in partes Sclavorum et providere omnem illam regionem, et ecclesiasticum officium more episcopali colere, populosque in fide, et christianitate praedicando confortare. Sicuti ille fecit illuc veniendo, consecravit ecclesias, ordinavit presbyteros, populumque praedicando docuit... Tunc interrogavit illum imperator, si aliquem habuisset ecclesiasticum virum qui ibi lucrum potuisset agere deo. Et ille dixit se habere talem qui deo placuisset et ille populo pastor fieri potuisset. Tunc iussu imperatoris ordinatus est Deodericus episcopus ab Arnone archiepiscopo Iuvavensium ... ut potestative populum regeret sua praedicatione, et euangelica doctrina doceret servire Deo, et ut ecclesias constructas dedicasset, presbyteros ordinando constituisset, totumque ecclesiasticum officium in illis partibus prout canonicus ordo exposcit perficeret, dominationem et subjectionem habens Iuvavensium rectorum. Sicuti ille fecit, quamdiu vixit» (cap. 8, Kos 133-134).

IX. — Adalram (821-835). Missionierung von Oberpannonien.

Die von Arn begonnene Arbeit wurde nun systematisch fortgesetzt. So kam auch sein Nachfolger Adalram 833 nach Neutra in die Residenz Pribinas, der eine deutsche (bayerische) Prinzessin zur Frau hatte und an dessen Hofe auch Deutsche lebten. Wahrscheinlich wurde für diese Umgebung — da wir nicht wissen, ob er schon selbst Christ war — eine Kirche geweiht. Die Conversio berichtet:

«Cui (sc. Pribinae) quondam Adalramus archiepiscopus ultra Danubium in sua proprietate loco vocato Nitrava consecravit ecclesiam» (cap. 9, Kos 136).

So ist Neutra das erste Zentrum in Pannonia superior, wo nach unserer Quelle die Pflege des Choralgesanges durch den Erzbischof ihren Anfang nahm. Diese Stadt spielte auch später eine wichtige Rolle,

zumal in kirchenpolitischer und liturgischer Hinsicht, als sie 880 zum Bischofsitz erhoben wurde und der Schwabe Wiching hier als Bischof residierte und den Kampf gegen die slavische Mission als Vertreter der bayrischen Kirche führte. Wiching fiel dann die Aufgabe zu, nach dem Tode Methods 885 dessen slavische Schüler aus dem Lande zu vertreiben und die Einheit der Liturgie und des Gesanges «secundum romanae ecclesiae ritum» wiederherzustellen.

Uebrigens blieb auch Pribina nicht auf seinem Sitz. Die politischen Ereignisse zwangen ihn, Neutra zu verlassen, worauf er vom Kaiser das Land um den Plattensee (Pannonia inferior) als Lehen empfing. In Moosburg (Zalavár-Blatnograd) beherbergte Pribina die Missionäre aus Salzburg, deren Arbeit er unterstützte, so dass sogar die Erzbischöfe ihm in seiner «proprietas» Kirchen weihten[54] und den Kaiser baten, er möge Pribinas Lehen in einen Erbbesitz umwandeln.

X. — Liupram (836-858). Missionierung von Unterpannonien.

Die Berichte unserer Quelle lauten :

«Aliqua vero interim occasione percepta, rogantibus praedicti regis fidelibus praestavit rex Priwinae aliquam inferioris Pannoniae in beneficium partem circa fluvium qui dicitur Sala. Tunc coepit ibi ille habitare et munimen aedificare in quodam nemore et palude Salae fluminis et circumquaque populos congregare ac multum ampliari in terra illa. Sed postquam praefatum munimen aedificavit, construxit infra primitus ecclesiam quam Liuprammus archiepiscopus cum in illa regione ministerium sacerdotale potestative exercuit, in illud veniens castrum in honore sanctae dei genitricis Mariae consecravit anno videlicet DCCCL» (cap. 11, Kos 136).

Unsere Quelle entwirft nun ein Bild reger Tätigkeit. Der Erzbischof selbst weilt oft in Pribinas Residenz, er sandte ihm Künstler und Handwerker aus Salzburg.[55] So waren hier alle Voraussetzungen geschaffen, dass nach Salzburger Vorbild eine geregelte Pflege des Choralgesanges einsetzen konnte. Unsere Quelle berichtet uns genau, wo überall im Lande Kirchen geweiht wurden, und sie erwähnt auch den Patron, dem die Kirche geweiht war. Die Heiligen waren zumeist der Apostelfürst Petrus, der hl. Rupert, der hl. Adrian, der hl. Erzmärty-

54. Zagiba, *Geschichte*, 42 ff.
55. G. Swarzenski, *Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils* (Leipzig 1913). Einleitung.

rer Stephan, der hl. Johannes, der hl. Michael, die hl. Margareta und der hl. Laurentius.[56] Aus diesen Tatsachen ist zu erschliessen, dass die üblichen Anrufungen der Heiligen in der Form einer Litanei, wie es die Statuten und Konzilsbeschlüsse anordneten, auch hier gehalten wurden. So muss man den in den westlichen Teilen der Kirchenprovinz erhaltenen Denkmälern auch für dieses Gebiet Geltung zusprechen. Hervorzuheben sind hier vor allem das sogenannte Freisinger St. Petruslied in seiner deutschen und slavischen Form.

Die Conversio berichtet nun weiter:

«Tunc dedit Priwina presbyterum suum nomine Dominicum in manus et potestatem Liuprammi episcopi, et Liuprammus illo presbytero licentiam concessit in sua diocesi missam canendi, commendans illi ecclesiam illam et populum procurandum sicut ordo presbyteratus exposcit. Indeque rediens idem pontifex et cum eo Chezil (= Kocel', Pribinas Sohn) consecravit ecclesiam Sandrati presbyteri, ad quam Chezil territorium et silvam ac prata in praesentia praefatorum virorum tradidit et circumduxit hoc ipsum terminum. Tunc quoque ad ecclesiam Ermperhti presbyteri quam memoratus praesul consecravit, tradidit Chezil sicut Engildeo et filii eius duo et Ermperht presbyter ibi habuerunt, et circumduxit praefatos viros in ipsum terminum. Transactis namque fere duorum aut trium spatiis annorum ad Salapiugin consecravit ecclesiam in honore sancti Hrodberti; quam Priwina cum omni supraposito tradidit deo et sancto Petro atque sancto Hrodberto perpetuo in usum fructuarium viris Dei Salzburgensium habendi. Postmodum vere roganti Priwinae misit Liuprammus archiepiscopus magistros de Salzpurc, murarios et pictores, fabros et lignarios; qui infra civitatem Priwinae honorabilem ecclesiam construxerunt quam ipse Liuprammus aedificari fecit officiumque ecclesiasticum ibidem colere peregit. In qua ecclesia Adrianus martyr humatus pausat. Item in eadem civitate ecclesia sancti Iohannis constat dedicata, et foris civitatem in Dudleipin, in Ussitin, ad Busiziza, ad Bettobiam, ad Stepiliperc, ad Lindolveschirichun, ad Keisi, ad Widhereschirichun, ad Isangrimeschirichun, ad Beatuseschirichun, ad Quinque basilicas, temporibus Liuprammi ecclesiae dedicatae sunt; et ad Otachareschirichun, et ad Paldmunteschirichun, ceterisque locis, ubi Priwina et sui voluerunt populi. Quae omnes temporibus Priwinae constructae sunt et consecratae a praesulibus Iuvavensium» (cap. 11, Kos 136-137).

«Pervenit ergo ad notitiam Hludowici piissimi regis quod Priwina benivolus fuit erga dei servitium et suum; quibusdam suis fidelibus saepius ammonentibus, concessit illi in proprium totum quod prius habuit in beneficium, exceptis illis rebus quae ad episcopatum Iuvavensis ecclesiae pertinere videtur, scilicet ad sanctum Petrum principem apostolorum et beatissimum Hrodbertum ubi ipse corpore requiescit... Quamdiu enim ille (sc. Priwina) vixit nihil minuit ecclesiasticarum rerum, nec subtraxit de potestate praedictae sedis, sed ammonente

56. Litaneien zu den Heiligen der Salzburger Diözese mit Melodien aus dem 12. Jhdt finden wir in dem Hss der Wiener Nationalbibliothek: Cod. 13314, fol. 127r; Cod. 577, fol. 148v; Cod. 1016, fol. 117v.

archiepiscopo prout valuit augere studuit, quia ad augmentum servitii Dei primitus post obitum Dominici presbyteri Swarnagal presbyter ac praeclarus doctor illuc missus est cum diaconis et clericis» (cap. 12, Kos 137-138).

XI. — ADALWIN (859-873), DER INITIATOR UNSERER QUELLE

In Adalwins Regierungszeit fällt der Kampf der bayerischen mit der aus Byzanz kommenden sogenannten slavischen Mission, da damit eine neue kirchenpolitische Spaltung drohte. Aus diesem Grunde unterzog sich der Autor unserer Quelle der Aufgabe, die Rechte des Salzburger Erzbischofs in Karantanien und Pannonien historisch nachzuweisen, wo immer die Missionäre aus Salzburg gewirkt hatten. In Unterpannonien regierte zu dieser Zeit Pribinas Sohn Kocel', der zwar die Arbeit der Salzburger Missionäre unterstützte, aber auch mit den slavischen Missionären sehr gut stand. Da die Bevölkerung auch den slavischen Missionären folgte, bat er deren Leiter, für ihn Priester des Landes in Rom weihen zu lassen.[57] Es ist anzunehmen, dass diese einheimischen Zöglinge aus der Salzburger Mission stammten und die slavische Sprache beherrschten. Aus diesem Grunde wollte sie Kocel' in Rom weihen lassen, um so mehr Erfolg auf dem Gebiete der Missionierung seines Landes erringen zu können. Dadurch wurde nun die Arbeit in der Salzburger Erzdiözese geteilt. Trotz aller Bemühungen der Erzbischöfe, die auch persönlich die Kirchen weihten, zeigte auch die neue Mission Erfolg. Deshalb wird auch jene Mission in unserer Quelle erwähnt. Die Conversio berichtet:

«Anno igitur DCCCLXV venerabilis archiepiscopus Iuvavensium Adalwinus nativitatem Christi celebravit in Castro Chezilonis noviter Mosapurc vocato, quod illi successit moriente patre suo Priwina, quem Maravi occiderunt. Ibique illo die officium celebravit ecclesiasticum, sequentique die in proprietate Wittimaris dedicavit ecclesiam in honore sancti Stephani protomartyris. Die vero Kalendis Ianuariis ad Ortahu consecravit ecclesiam in honore sancti Michaelis archangeli in proprietate Chezilonis. Item eodem anno ad Weride in honore sancti Pauli apostoli Idibus Ianuariis dedicavit ecclesiam. Item eodem anno XVIIII. Kalendas Februarias ad Spizzun in honore sanctae Margaretae virginis ecclesiam dedicavit. Ad Termperhc dedicavit ecclesiam in honore sancti Laurentii. Ad Fizkere eodem anno dedicavit ecclesiam. Et singulis proprium dedit presbyterum ecclesiis. Sequenti quoque tempore veniens iterum in illam partem causa confirmationis et praedicationis contingit illum venisse in locum qui

57. Fr. ZAGIBA, *Der slavische liturgische Gesang nach westlichem Ritus im IX. Jhdt im Donauraum*, in: «Heiliger Dienst», Jg. 7-8 (Salzburg 1953-54).

dicitur Cella, proprium videlicet Unzatonis, ibique apta fuit ecclesia consecrandi. Quam dedicavit in honore sancti Petri principis apostolorum, constituitque ibi proprium presbyterum. Ecclesiam vero Ztradach dedicavit in honore sancti Stephani (Item in Weride ecclesia dedicata floret in honore sancti Petri principis apostolorum). Postea vero tres consecravit ecclesias, unam ad Quartinaha in honore sancti Iohannis euangelistae, alteram ad Muzziliheschirichun, tertiam ad Ablanza, quibus constituit proprios presbyteros» (cap. 13, Kos 139-140).

XII. — Die byzantinisch-slavische Mission

Zu derselben Zeit, da das Erzbistum Salzburg mit seinen Suffraganen die Einheit der römischen Liturgie und des «Cantus Romanus» zu allgemeiner Geltung gebracht zu haben vermeinte, begann eine neue Mission auf dem Gebiete des Erzbistums zu arbeiten, um diese Einheit sowohl kirchenpolitisch als auch liturgisch zu zerstören. Es war dies die byzantinisch-slavische Mission, die im J. 863 auf Einladung des grossmährischen Königs Rastislav unter der Führung der Slavenapostel Cyrill und Method mit Neuerungen auftrat. Diese Tätigkeit hat mit Recht — wenn wir die Arbeit der Bischöfe für die Vereinheitlichung von Kirche und Liturgie auf diesem Gebiete betrachten — einen starken Widerstand der bayerischen Bischöfe entfacht, die das Verbot der Neuerung der Mission, nämlich die Feier der westlichen Liturgie in der slavischen Volkssprache in ihrem Gebiete erzwingen konnten. Diese liturgische und gesangliche Eigenart, die sich im Ostgebiete der Salzburger Erzdiözese entwickelte, konnte sich auf dem Territorium des heutigen Kroatien erhalten u. zw. mit Elementen in ihrer liturgischen Praxis, die die Verbundenheit mit ihrem Entstehungsland Salzburg bekunden.[58] Ueber diese Ereignisse berichtet die Conversio:

«Post illum vero Altfridum presbyterum et magistrum cuiusque artis Liuphrammus direxit; quem Adalwinus successor Liuphrammi archipresbyterum ibi constituit, commendans illi claves ecclesiae curamque post ilum totius populi gerendam. Similiterque eo defuncto Rihpaldum constituit archipresbyterum. Qui multum tempus ibi demoratus est, exercens suum potestative officium sicut illi licuit archiepiscopus suus, usque dum quidam Graecus Methodus nomine noviter inventis Sclavinis litteris linguam Latinam doctrinamque Romanam atque litterae auctorales Latinas philosophice superducens vilescere fecit cuncto populo ex parte missas et euangelia ecclesiasticumque officium

58. Die Literaturangaben siehe bei Fr. Zagiba, *Die Musik der Jugoslaven* im Erscheinen.

illorum qui hoc Latine celebraverunt. Quod illi ferre non valens sedem repetivit Iuvavensem» (cap. 12, Kos 138-139).

«A tempore igitur quo dato et praecepto domni Karoli imperatoris orientalis Pannoniae populis a Iuvavensibus regi coepit praesulibus usque in praesens tempus sunt anni LXXV, quod nullus episcopus alicubi veniens potestatem habuit ecclesiasticam in illo confinio nisi Salzburgenses rectores, neque presbyter aliunde veniens plus tribus mensibus ibi suum ausus est colere officium priusque suam dimissoriam episcopo praesentavit epistolam. Hoc enim observatum fuit usque dum nova orta es doctrina Methodii philosophi». (Cap. 14, Kos 140). Und das «Excerptum de Karentanis» (Kos 140) fasst zusammen: «Karentanis primo praedicavit Modestus episcopus missus et consecratus a beato Virgilio sub Pippino Francorum rege. Post hunc missus et consecratus est Theodoricus episcopus in praesentia Karoli imperatoris ab Arnone episcopo. Post hunc Hosbaldus Episcopus sub Liuprammo et Adelwino episcopis. Huic Osbaldo sripsit Nicolaus papa duos canones qui in corpore decretorum inveniuntur. Post hunc interiecto aliquo tempore supervenit quidam Sclavus ab Hystrie et Dalmatie partibus nomine Methodius qui adinvenit Sclavicas litteras et Sclauice celebravit divinum officium et vilescere fecit Latinum; tandem fugatus a Karentanis partibus intravit Moraviam ibique quiescit.»

Die bisherige Forschung stellte zweifelsfrei fest, dass sich der Herrscher des Grossmährischen Reiches um eine selbständige kirchenpolitische Organisation bemühte. Die Anerkennung eines eigenen Erzbistums mit einer eigenen liturgischen Sprache seitens der päpstlichen Kurie war das Fernziel dieser Politik, die durch die Gesandtschaft König Rastislavs an Kaiser Michael von Byzanz eingeleitet wurde, in der er um Aussendung von Missionären bat, die das Volk in einer dem Volke verständlichen Sprache unterrichten könnten.[59] Darauf sandte 863 der byzantinische Kaiser die Brüder Cyrill und Method mit dem Auftrag, dem Ansuchen des grossmährischen Königs zu entsprechen. Es ging hier um eine Mission, die, ähnlich wie vorher die iro-schottische und dann die deutsche, unter kaiserlichem Schutz stand und den liturgischen Gesang ihres Landes in seiner ganzen Tragweite zur Geltung bringen sollte.

Die Brüder wurden am Hofe des byzantinischen Kaisers erzogen.[60] Sie absolvierten somit die «septem artes», Cyrill ausserdem noch die theologische Hochschule, die sog. Bardas-Universität. Daraus erklärt es sich, dass die Brüder oft, besonders aber Cyrill Philosophos genannt wurden.

Aus der Geschichte ist bekannt, dass die Brüder vor ihrer Ankunft

59. ZAGIBA, *aaO.*
60. ZAGIBA, *Cyrill et Method* in «Larousse de la Musique» (Paris 1957), I.

am grossmährischen Hofe schon bei den Chazaren in den Ostgebieten des Byzantinischen Reiches gewirkt hatten, wo sie die östliche Liturgie pflegten. Als man sie in das Grossmährische Reich rief, setzte man nicht voraus, dass sie hier ausser ihrer einheimischen Liturgie, der byzantinischen in griechischer Sprache auch die westliche Messe in der slavischen Kultsprache pflegen würden.

Als unmittelbare Zeugnisse einer theoretisch-praktischen Ausbildung im liturgischen Gesang der Apostelbrüder muss man wohl die Schaffung eines Officium für den hl. Clemens ansehen. Einen Hymnus, den Cyrill zu Ehren des Papstes Clemens dichtete, lehrte man im Gesangsunterricht der griechischen Schulen. Dieses ursprünglich griechisch abgefasste Officium muss ins Lateinische übertragen worden sein, denn wir wissen, dass die Brüder bei ihrer Reise nach Grossmähren die Reliquien dieses vierten römischen Papstes, der eines Märtyrertodes starb, nach Rom brachten, wo sie feierlich beigesetzt wurden.

Cyrill und Method kamen aus einem Kulturzentrum, wo sie auch praktisch zum liturgischen Kult durch Hymnendichtung und Komposition der Melodien beitragen konnten. Cyrill feierte im Priesterkollegium an der Apostelkirche von Konstantinopel das Officium mit Gesang. Auch Methods Stellung als Igumen (Abt) eines Klosters im Osten verlangte eine praktische Beteiligung am liturgischen Gesang. Sie kamen also mit dem nötigen musikalisch-liturgischen Fachwissen nach Grossmähren.

Da die Brüder aus dem slavisch-griechischen Sprachgebiet Mazedoniens, aus Saloniki, stammten, war ihnen die Sprache des Grossmährischen Reiches hinreichend bekannt. Nun schufen sie für die Uebersetzung der ausserliturgischen Texte — des Evangeliums, der Apostelbriefe und vor allem für die Grundgebete — ein eigenes Alphabet, das unter dem Namen Glagolitische Schrift bekannt ist. Rom gab ihnen die Erlaubnis, bei ihrer Tätigkeit die neue Sprache und die neue Schrift zu benützen.[61]

Sowohl bei den kirchlichen Feierlichkeiten als auch bei jenen, die am Königshofe stattfanden, wurden nun zwei Liturgien wirksam, die lateinische, die von den bayerischen Mönchen gepflegt wurde, und die neue byzantinisch-slavische, die sog. cyrillomethodianische.

Diese Tatsache, wie auch die späteren Kämpfe der beiden Missionen, der bayerischen und der slavischen, am Hofe des Königs, legen

61. Fr. ZAGIBA, *Zur Frage des Verbotes des slavischen liturgischen Gesanges*, in «Heiliger Dienst», Jg. II, H. 4-5, 7-8, 11-12 (Salzburg 1948).

die Vermutung nahe, dass der Sitz des Grossmährischen Königs und der Missionen am Ufer der Donau liegen musste; dazu dürfte das Gebiet um Theben, Carnuntum, Pressburg und Zalavár geographisch gut passen.[62]

Im Jahre 869 überreichte der päpstliche Legat den Brüdern ein päpstliches Schreiben. Wie aus dem Text des Briefes hervorgeht, verwendeten die Brüder die neue bewilligte Sprache nicht nur für die Pastorisation — und die Kurie bewilligte sie wohl nur in Hinsicht auf diese — sondern auch in der hl. Messe. Das heisst also, dass sie die Messe nach westlichem Ritus in dieser «lingua barbara» feierten und nicht eine Liturgie nach östlichem Ritus, was vielleicht weniger die Aufmerksamkeit der bayerischen Missionäre erregt hätte. So drohte innerhalb der Salzburger Erzdiözese eine Spaltung in eine deutsche, streng römische Richtung und eine slavische Nationalkirche, die in ihrer Zugehörigkeit zwischen Rom und Byzanz schwankte und sogar arianischer Tendenzen beschuldigt wurde, zumal die Slavenapostel die zu jener Zeit noch in der Dobrudscha bestehende gotische Kirche wahrscheinlich kannten.[63]

Darauf reisten die Apostelbrüder nach Rom, um sich gegen diese Beschuldigungen zu verteidigen. Method rechtfertigte die von ihm eingeführte Neuerung mit der christlichen Lehre und der eigenen Praxis bei seiner Missionstätigkeit im Orient, wo neben der griechischen Kultsprache auch das Armenische, Syrische und, wie schon erwähnt, auch das Gotische im Kult verwendet wurden — und er hatte Erfolg. Das Slavische wurde als Kultsprache feierlich anerkannt. Method wurde zum Erzbischof von Pannonien und Grossmähren ernannt, die deutsche Mission ihm unterstellt.[64]

Während Cyrill in Rom zurückblieb und bald darauf in einem Kloster starb, kehrte Method nach Grossmähren zurück und übersetzte mit Hilfe mehrerer Schreiber alle notwendigen Texte des täglichen Officiums für das ganze Kirchenjahr ins Slavische. Dass er auf die Kenntnis der westlichen Liturgie also der Praxis der Salzburger bezw. Passauer, grossen Wert legte, sehen wir auch aus seinen Worten, da Method auf seinem Sterbebette Gorazd zu seinem Nachfolger bestimmte, denn, wie er ausdrücklich hervorhob, «dieser ist ein freier Mann unse-

62. Die Gesamtdarstellung zu diesem Fragenkomplex werde ich in einer speziellen Abhandlung erörtern.
63. Vgl. HEILER, *aaO*, 182.
64. Zitiert bei ZAGIBA, *Zur Frage des Verbotes* usw.

res Landes, in den lateinischen Büchern gut unterrichtet und rechtgläubig».[65]

Bald nach Beendigung dieser Arbeit starb Method im J. 885. Die bayerische Mission sah mit dem Tod des Erzbischofs den geeigneten Zeitpunkt gekommen, wieder die Führung zu übernehmen. Der neue König — Svätopluk — war nämlich wenig geeignet, die angefochtenen Rechte der slavischen Mission zu schützen und in Rom liess sich Papst Stephan V. dazu bewegen, die Erlaubnis seines Vorgängers zurückzuziehen. Im Commonitorium des Verbotes heisst es: «Missas vel sacratissima illa misteria quae Sclavorum lingua idem Methodius celebrare praesumpsit... penitus interdicit».[66]

Es bleibt nun die Frage offen, wie die westliche Liturgie in slavischer Sprache nach Kroatien gelangte, wo sie sich bis auf den heutigen Tag erhalten hat. Diese Frage harrt noch ihrer endgültigen Lösung; eine der Möglichkeiten erwähnen wir hier, wobei wir eine wichtige Mitteilung der Conversio in Erwägung ziehen müssen, die uns berichtet, dass bei der Kirchweihe im J. 850 in Moosburg neben den slavischen auch die deutschen Herren der Umgebung anwesend waren. Darunter waren auch solche, deren Fürstentümer ein völkisch gemischtes Gebiet umfassten, so z. B. Karantanien. Dieses kam nach dem Tode Kocel's im J. 870 zum südwestlichen Teil Pannoniens in dem auch slavische Priester wirkten. Die Kleriker, die noch zu Methods Lebzeiten die slavischen liturgischen Bücher nach Kroatien gebracht hatten, retteten nach Methods Tode und dem Zerfall des Grossmährischen Reiches diese liturgische Sprache vor dem Untergang.[67]

Auch in Slovenien, das den Vermittler des slavischen Liturgischen Gesanges nach Kroatien machte, konnte die Liturgie nach westlichem Ritus in slavischer Sprache ähnlich wie in Kärnten und Kroatien gepflegt werden.

65. Zitiert bei ZAGIBA, *Zur Frage des Verbotes* usw.
66. Zitiert bei ZAGIBA, *Zur Frage des Verbotes* usw.
67. Diese unsere Behauptung, dass nämlich der slavische liturgische Gesang schon zu Lebzeiten der Slavenapostel nach Kroatien gelangte, bestätigen auch die neuesten Forschungen. Danach soll, wie mir gelegentlich Prof. Grivec in Laibach berichtete, Method im J. 872 die Gebeine des hl. Clemens von Rom nach Kroatien übertragen und dort in der Klosterkirche auf der Insel Casauria begraben haben. Das Kloster ist eine Schenkung König Ludwigs an die Dalmatiner. Die neuesten Forschungen tun dar, dass die Reliquien des hl. Clemens, des 4. römischen Papstes, Mönchen mit slavischer Kultsprache übergeben worden waren, die dort von Method angesiedelt werden sein sollen.

XIII. — Die Beteiligung des Volkes an der Messliturgie. Die aeltesten ausserliturgischen Gesangsformen und seine Quellen

Dass die Väterhomilien in der Volkssprache gehalten wurden, dafür sorgte eine Bestimmung Karls d. Gr. Das würde nun bedeuten, dass bei den Karantanen mehrere sprachkundige Dolmetscher gewesen sein mussten, vor allem unter den Bischöfen, die ja dazu bestimmt waren, diese Homilien zu halten, aber auch unter den Priestern, die ebenfalls zu predigen hatten. Schliesslich kannte die irische Praxis die Verwendung der Volkssprache schon von der Heimat her; daher war sie in der Mission geradezu selbstverständlich. Ja, die Anordnungen von Cloveshoe bestimmten, dass die Priester das Vaterunser, das Glaubensbekenntnis und die hl. Worte der Messe, die alta voce rezitiert wurden, erklären und übersetzen: «Ut presbyteri... symbolum fidei, ac dominicam orationem sed et sacrosancta quoque verba, quae in missae celebratione et officio baptismi solemniter dicuntur...»[68] Wie wir aus obiger Quelle ersehen können, wurde sowohl bei der Missa lecta als auch bei der Missa cantata (beide Formen werden in der Conversio wie in den päpstlichen Urkunden angeführt) die alta-voce-Rezitation der liturgischen Texte durch Konzilsbeschlüsse angeordnet.

Für die Beteiligung des Volkes an der Messliturgie haben wir den für den liturgischen Gesang wichtigen Codex Paduanus D 47 als Beleg, der nach Mohlberg die Vorlage für das älteste in slavischer Sprache abgefasste und erhaltene Sakramentar bildete, das auf dem Gebiete des Grossmährischen Reiches angefertigt wurde.[69] Dieses Sakramentar, unter dem Namen «Kiewer Blätter» bekannt, ist ein Fragment von 11 Pergamentblätter. Nach Ansicht der Forscher dürfte es sich um eine Abschrift jenes Originals handeln, das die Slavenapostel selbst oder ihre Schüler angefertigt hatten. Nach den sprachwissenschaftlichen Untersuchungen wurde dieses Sakramentar in dem Gebiete geschaffen, in dem einst Cyrill und Method wirkten, in dem aber auch die westliche Mission tätig war. Mohlberg gelang es, die Vorlage, nicht aber das Original dieses einzigartigen und ältesten Sakramentars in slavischer Sprache im Codex Paduanus D 47 zu identifizieren. Vom

68. G. Nickl, *Der Anteil des Volkes an der Messliturgie im Frankenreiche von Chlodwig bis Karl d. Grossen* (Innsbruck 1930), 57.

69. D. C. Mohlberg, *Il messale glagolitico di Kiew (sec. IX) ed il suo prototipo romano del sec. VI-VII*, «Atti della Pontificia Academia Romana di archeologia, ser. III Memorie», II, 207-320. Zagiba, *Frühgeschichte.*

musikalischen Standpunkt aus sind die Kiewer Blätter, die nach unserer Meinung mit ekphonetischen Neumen versehen sind, noch gründlich zu untersuchen. Wir müssen an die Praxis dieser Zeit denken und uns die Tatsache vor Augen halten, dass die Slavenapostel bei der Zelebration der «Missa lecta» oder «cantata» sich nach bestimmten Vorschriften halten mussten. Wenn sich nun die sprachwissenschaftliche wie die liturgische Forschung dazu entschliesst, die Kiewer Blätter als Fragment eines gregorianischen Sakramentars anzusehen, was nach Mohlbergs Entdeckung nicht zu umgehen ist, so muss auch die liturgische Praxis dieselbe gewesen sein wie in der westlichen Kirche bei der «Missa cantata» bezw. «lecta», und wie sie nach dem Ausweis der Conversio in der Salzburger und Passauer Diözese gepflegt worden war.[70]

Der grösste Raum für die Beteiligung des Volkes mit seinen Anrufungen war in den Litaneien gegeben, wo es, ähnlich wie in der Messe, mit dem Klerus abwechselnd das «Kyrie eleison» sang. Der Gesang begann und endete auf einen Wink des Bischofs hin. Diese Exklamation ertönte, so oft sich das Volk in die Kirche begab oder wegging, ferner bei Prozessionen, Kirchweihen, Begräbnissen und anderen Zeremonien, bei denen der Klerus den lateinischen Choral sang. Der Gesang war responsoriell: die Männer begannen, die Frauen antworteten.

Dass das Volk im Singen des «Kyrie eleison» unterrichtet wurde, das beweist uns die damalige Praxis auf bayrischem Gebiete, wie uns die Chronik Thietmars belehrt.[71] Von Bischof Boso, der als Missionär in Bayern wirkte und in Merseburg begraben wurde, ist bekannt, dass er auch unter den Slaven tätig war. Von ihm wird berichtet: «Hic ut sibi commissos eo facilius instrueret, Sclavonica scripserat verba, et eos Kirieleison cantare rogavit, exponens eis huius utilitatem. Qui vecordes hoc in malum irrisorie mutabant Ukrivolsa, quod nostra lingua dicitur: aeleri stat in frutectum; dicentes: Sic locutus es Boso, cum ille aliter dixerit». Bedeutet hier das Kyrie schon die «Litanias», von denen uns spätere Quellen berichten? So dürfte unsere Vermutung, dass das Petruslied auch in slavischer, also slovenischer Sprache, vorhanden war, mehr als wahrscheinlich sein, da in Karantanien und Pannonien mehrere Kirchen dem hl. Petrus geweiht waren.

70. Näheres, bei ZAGIBA, *Frühgeschichte.*

71. R. HOLTZMANN, *Die Chronik des Thietmar von Merseburg* (Leipzig 1939). *Kronika Thietmara,* aus dem Original ins Polnische übersetzt von. M. Z. JEDLICKI (Poznann 1953).

Die bayerische Synode von Riesbach-Freising im J. 799 ordnete die Verwendung der Exklamation «Kyrie eleison» durch das Volk bei Bittprozessionen an: «Ut omnis populus honorifice cum omni supplicationis devotione humiliter et cum reverentia... cum laetaniis procedant et discant Kyrieleison clamare, ut non tam rustice ut nunc usque, sed melius discant». Von solchen Bittprozessionen hören wir auch in den Statuta Salisburgensia, vor allen bei Kirchweihen und bei der Elevatio, Translatio und Depositio von Heiligenreliquien, wie etwa bei der Uebertragung und Bestattung des hl. Rupertus unter Abt Virgil im J. 774-775 in der «ecclesia maior» oder in vielen Fällen, von denen die Conversio berichtet.[72]

Die obenerwähnte Praxis, die in den Statuta festgehalten worden war, finden wir schon im sog. irischen Stowe-Missale verankert, in welchem vor dem Evangelium eine Litanei eingeschoben war, gewiss mit der Bussformel, die bekanntlich ebenfalls vom Volke in der Volkssprache gebetet wurde. Diese Praxis bezeugen die sog. Freisinger Denkmäler in slovenischer Sprache.[73]

Damit sind wir bei der Frage angelangt, wie beteiligte sich das Volk im Grossmährischen Reich an der Messe, bezw. Liturgie beider Missionen? Wir setzen voraus, dass der Ritus der Slavenmission am Königshofe zuerst byzantinisch war, während die bayerische Mission in der lateinischen Messe fortfuhr. Der König und der Hofadel beteiligten sich an der lateinischen Messe. Wir wissen, dass König Svätopluk kein grosser Freund der slavischen Mission war, die sein Vorgänger Rastislav so sehr unterstützt hatte. Alsbald entstand Feindschaft zwischen den beiden Missionen, wobei sich der König eindeutig auf die Seite der bayerischen Mission stellte. Als er sich an den Papst wandte, gestattete dieser ihm und dem ganzen Hofe die Teilnahme an der lateinischen Messe, was uns beweist, dass auch schon die westliche Liturgie in slavischer Sprache gebräuchlich war. Untersuchen wir diese Tat-

72. Die Statuta Salisburgensia vom J. 799 (*Mon. Germ. Legg.* I. 80) bringen wichtige Bestimmungen bezüglich des Absingens von Litaneien an bestimmten Tagen; so bestimmte cap. 2., «ut infra quadragesimam singulis ebdomadibus ternas faciant laetanias, id est 2. fer., 4. fer., 6. fer». Cap. 10 ordnete an, dass die Marienfeste man feierlich begehen soll (solemniter celebretur); Cap. 11, «ut feria quarta ante initium quadragesime, quam Romani caput ieiunii nuncupant, sollemniter celebretur cum laetania et missa post horam nonam». Damit ist die Pflege der Litanei in der Salzburger Metropole für das Ende des 8. Jhdts bezeugt. An ihnen sollten die Gläubigen ohne kostbaren weltlichen Aufwand teilnehmen und statt der verführerischen heidnischen Gesänge das Kyrie eleison der Litaneien singen, wobei die Männer begannen und die Frauen antworteten.

73. Vgl. ZAGIBA im «Kirchenmusikalischen Jahrbuch» (1957).

sache, so tritt uns vor allem das Problem der Exklamation entgegen. Gleich zu Beginn ihres Wirkens müssen die Brüder eine Neuheit eingeführt haben, indem sie die Exklamation «Kyrie eleison» statt in seiner sprachlichen Deformierung durch die Uebersetzung «Gospodi pomiluj» ersetzten, die nun das Volk bei der hl. Messe und bei den ausserliturgischen Zeremonien sang. So entstand am Hofe des grossmährischen Herrschers ein zweifacher Ritus: einer seits der westliche in lateinischer Sprache mit der Exklamation «Kyrie eleison» in der sprachlichen Deformierung «Krleš» (?), die uns die Quellen aus Böhmen überliefert, und andererseits ebenfalls der westliche Ritus, nun aber in slavischer Sprache mit der Exklamation «Gospodi pomiluj». Diese slavische Form verbreitete sich im ganzen Osten und Südosten, worüber wir in einem russischen Traktat aus der Mitte des 11. Jhdts einen Hinweis finden. Wir begegnen dieser Exklamation auch in den sogenannten Wiener Blättern, einem Fragment eines glagolitischen Sakramentars nach westlichem Ritus aus dem 12. Jhdts.[74]

Leider ist uns die musikalische Struktur dieser Exklamation in der Notation aus dieser Zeit nicht erhalten. Unsere Denkmäler stammen erst aus dem 12 Jhdt.[75]

In dem Küstenlande Kroatiens ist es bis heute gebräuchlich, bei den Litaneien und beim Englischen Gruss den Vortrag auf die grosse Sekunde (*c-d*) mit der Schlusskadenz c-h-a-c- abzustimmen. Diese Kadenzierung ist aus dem Mittelalter überliefert u. zw. sowohl im lateinischen wie im kirchenslavischen Kirchengesange. Diesselbe Kadenzierung finden wir auch im ältesten tschechischen Kirchenlied «Hospodine pomiluj ny». Beide Beispiele sind ein Beweis für eine alte Art des liturgischen Gesanges, wie er sich im Donauraum im 9. Jhdt entwickelte und durch die Benediktiner aus Salzburg sowohl nach Norden (Böhmen) als auch nach dem Süden (Kroatien) verbreitet wurde.[76]

Aus den historischen Quellen geht deutlich hervor, dass das «Kyrie eleison» sowohl bei kirchlichen wie bei weltlichen Festlichkeiten erklang. Darüber berichtet uns Amalar von Metz in seinem Werke. «De ecclesiasticis officiis».[77] Von diesen Akklamationen führt dann der Weg zu den «Laudes», einer originellen Gebetsform, zu denen dann auch

74. Vgl. ZAGIBA, *Musik der Jugoslaven.*
75. H. MÜLLER, *Zur Urgeschichte des deutschen Kirchenliedes,* «Wiener Kongressbericht für Internationalen Musikgeschichte» (Wien 1909). Auch Anm 56 oben.
76. Fr. ZAGIBA, *Die Funktion des Volksliedgutes in der Entwicklung der südeuropäischen Musikgeschichte,* im «Kongressbericht Bamberg» (1953), 197-199.
77. L. BIEHL, *Das liturgische Gebet für Kaiser und Reich* (Paderborn 1937), 103.

die Anrufungen aus der Litanei «die Namen der Heiligen des Landes, der Name des Herrschers und dann vor allem die Kyrie eileison-Anrufungen aller Anwesenden» hinzukommen. So ist z. B. bei der Synode von Riesbach (799) angeordnet worden, dass für den Kaiser und für seine Familie und Kinder Litaneien zu beten (singen) sind.[78]

Auch bei der Amtseinführung der Herzöge und bei ihrer Inthronisation waren nach damaligem Brauch kirchliche Zeremonien angeordnet, an denen das Volk aktiv teilnahm. Die Conversio berichtet, dass die Amtseinführung des Cacatius, des Sohnes Boruths, und des Cheitmar in Maria Saal unter kirchlichen Zeremonien vor sich ging, als sie «...ducem sibi fecerunt», bezw. «Ducem sibi dederunt». Später wurde nach dem Pontificale Romanum die Salbung durch die Salzburger Erzbischöfe vollzogen, wobei auch ein Danklied (Tedeum) des Volkes erwähnt wird.[79]

Aus dem Verzeichnis des Chorbischofs Madalwin, der im österreichischen Gebiet als Missionär wirkte, geht hervor, dass er 56 Codices besass, da er nach der kaiserlichen Verordnung Schule halten musste, und dazu Bücher benötigte. Die Bibliothek dieses Bischofs um 903 umfasste Werke Alcuins, Boethius, Evangelienbücher, Predigtsammlungen, mehrere liturgische Bücher, eine Biographie des hl. Severin und Werke, die sein Interesse für die Profanwissenschaften bekunden, so des Amianus Capella Bücher über die freien Künste, Isidors Enzyklopädie, die Werke des Donatus, kommentiert von Alcuin und schliesslich die Werke Catos, Virgils, Ciceros und des Plautus, endlich einige Codices mit Beschlüssen von Konzilien und Kapitularien.[80]

FRANZ ZAGIBA

78. BIEHL, *aaO.* S. 114.
79. B. GRAFENAUER, *Die Kärntner Herzogseinsetzung und der Staat der Karantanerslaven* (Ljubljana 1952) (slovenisch).
80. *Monumenta boica.* Ed. Academia scientiarum boica (Monachii 1829), XXVIII, 201.

ÍNDICE

Páginas

MADURELL MARIMON, Josep M.ª: *Tres fundacions litúrgiques montserratines* 499

MENDOZA, Vicente T.: *La canción de aliento entrecortado en México y en América es de origen hispano* 517

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *El romance «Río Verde, río Verde». Sus versiones varias* 537

MOBERG, Carl-Allan: *Gregorianische Reflexionen* 559

MOLL, Jaime: *Nuevos datos para la biografía de Juan Hidalgo, arpista y compositor* 585

MORAGAS, OSB., Dom BEDA M.ª: *Transcripció musical de dos himnes.* 591

MOSER, Hans Joachim: *Das Vielerlei der Zeitbegriffe und die Musik.* 599

MÜLLER-BLATTAU, Joseph: *Sehnsucht von Goethe-viermal komponiert von Beethoven* 603

NOWAK, Leopold: *Anton Bruckners Formwille, dargestellt am Finale seiner V. Symphonie* 609

OSTHOFF, Helmuth: *Gedichte von Tomaso Stigliani auf Giulio Caccini, Claudio Monteverdi, Santino Garsi da Parma und Claudio Merulo.* 615

PÉREZ GÓMEZ, Antonio: *Grabaciones en discos microsurco de música y canciones españolas hasta fines del siglo XVI* 623

PERICOT, Luis: *Instrumentos musicales en la cerámica ibérica de Liria.* 647

PIRROTTA, Nino: *Due sonetti musicali del secolo XIV* 651

PLAMENAC, Dragan: *«Excerpta Colombiniana»: Items of Musical Interest in Fernando Colon's «Regestrum»* 663

POPE, Isabel: *The Secular Compositions, of Johannes Cornago. Part I.* 689

QUEROL, Miguel: *Nuevos datos para la biografía de Miguel Gómez Camargo* 707

RIQUER, Martín de: *Don Enrique de Villena en la Corte de Martín I.* 717

RODRÍGUEZ-MOÑINO, A.: *Instrumentos músicos para el Infante Don Gabriel (Doce documentos inéditos de 1777-1784).* 723

ROMEU FIGUERAS, José: *Las canciones de raíz tradicional acogidas por Cárceres en su ensalada «La Trulla»* 735

Páginas

RUBIÓ, Jordi: *La música del Paradís a l'«Escala de contemplació», de fra Antoni Canals* 769

RUBSAMEN, Walter H.: *Mr. Seedo, Ballad Opera, and the Singspiel.* . 775

SALMEN, Walter: *Zur Geschichte der ministriles im Dienste geistlicher Herren des Mittelalters* 811

SCHIMTZ, Arnold: *Bemerkungen zu Vicenzo Ruffo's Passionskompositionem* 821

SCHNEIDER, Marius: *Studien zur Rhythmik im «Cancionero de Palacio».* 833

SCHRADE, Leo: *Guillaume de Machaut and the «Roman de Fauvel»* . . . 843

SOLAR-QUINTES, Nicolás A.: *Nuevos documentos sobre ministriles, trompetas, cantorcicos, organistas y Capilla real de Felipe II* 851

STÄBLEIN, Bruno: *Eine Hymnusmelodie als Vorlage einer provenzalischen Alba* 889

SUBIRÁ, José: *El «cuatro» escénico español. Sus antecedentes, evoluciones y desintegración* 895

TOMÀS I PARÉS, Joan: *L'«Hereu Mill», arxiu vivent de cançons populars catalanes* 923

URSPRUNG, Otto: *Hildegards Drama «Ordo Virtutum» Geschichte einer Seele* 941

VIVES, José: *Oficio rítmico mariano en el leccionario de Solsona* 959

WELLESZ, Egon: *Zum Stil der Melodien der Kontakia* 965

WERNER, Eric: *Eine Neuentdeckte Mozarabische Handschrift mit Neumen* 977

WIORA, Walter: *Elementare Melodietypen als Abschnitte mittelalterlicher Liedweisen* 993

WOLFF, Hellmuth Christian: *Die ästhetische Auffassung der Parodiemesse des 16. Jahrhunderts.* 1011

ZAGIBA, Franz: *Die «Conversio Bagoariorum et Carantanorum» als musikgeschichtliche Quelle* 1023

UNIVERSAL
LIBRARY

112 851

UNIVERSAL
LIBRARY